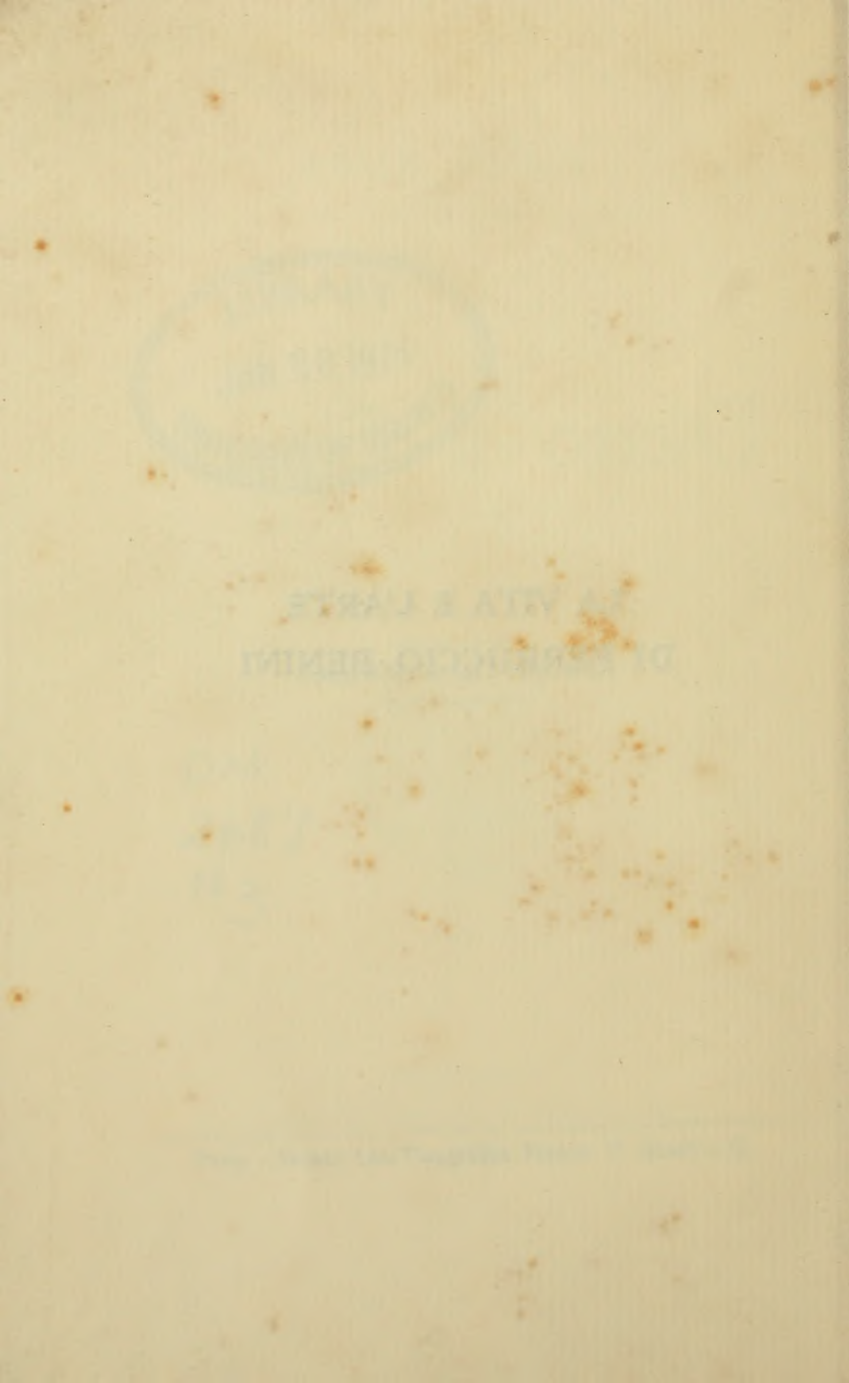
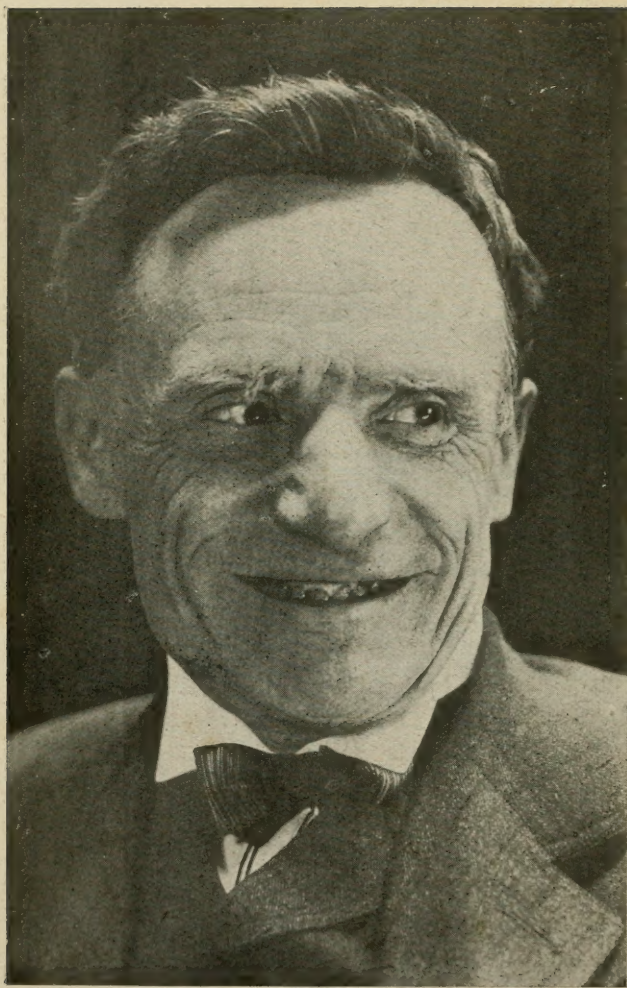
STANIS. MANCA

Dietro il Sipario

FIRENZE
CASA EDITRICE ITALIANA DI A. QUATTRINI
1912

LA VITA E L'ARTE
DI FERRUCCIO BENINI

FERRUCCIO BENINI

LA VITA E L'ARTE

DI FERRUCCIO BENINI

Ferruccio Benini non è molto loquace.

In questo egli rivela realmente di essere un veneziano di adozione, ma non di nascita!

Tuttavia, nelle indimenticabili serate in cui lo accompagnavo a casa, dopo le recite del *Quirino*, egli ha voluto ricompensare i miei calorosi entusiasmi per la sua arte, e la mia ammirazione sconfinata per il teatro di Goldoni e di Gallina, narrandomi i principali aneddoti della sua carriera d'attore e confidandomi le ansie ed i timori che lo aveano assalito nei primi passi sul palcoscenico; ed oggi rievocando nella mia memoria quel sincero racconto, che veniva interrotto così spesso, di sera in sera, io lo ricostruisco facilmente e parmi esso possa riuscire più interessante, che non una delle solite biografie dell'attore dialettale, ormai note a tutti.

Ferruccio Benini dunque mi diceva:

— Sicuro, una delle mie bizzarre caratteristiche è questa; sono nato a Genova, mentre recito in veneziano! Vi sono nato nel 1854 dal fu Gaetano Benini, attore drammatico, e dalla fu Elena Tamberlichi.

I primi anni li trascorsi nelle compagnie nelle quali recitava mio padre, e mi trovai, per la prima volta, accanto ai fratelli Dondini, a Giacinta Pezzana e ad Ernesto Rossi.

Il mio debutto avvenne a Venezia, nel 1866: avevo 12 anni. Si rappresentava *Il medico condotto* di Castelvecchio; e in quell'occasione, assaporai pure il piacere del primo applauso, un applauso fragoroso.

Io sostenevo la parte di un piccolo scolaretto e alla relativa domanda del precettore rispondevo che *Roma doveva essere capitale d'Italia*. Figurati l'entusiasmo! Vittorio Emanuele era entrato da poco in Venezia, con le truppe italiane....

Nel 1873 ho esordito come brillante.... assoluto, in una compagnia di mio padre, all'anfiteatro *Balilla* di Genova, fuori porta Pila.

La compagnia era stata raffazzonata frettolosamente e si componeva di soli quattro o cinque artisti.

Mi ricordo che provai una forte impressione di disgusto scorgendo che nella platea di quell'arena, allora popolarissima, vi era ancora il maneggio di una compagnia acrobatica che aveva preceduto la

nostra, e che richiamava il pubblico a suon di pifferi e di grancassa presentandosi in gruppo, sul ballatoio dell'ingresso.

E qui Benini osservava, ridendo:

— È vero che la grancassa oggi si adopera anche... nel teatro drammatico.

❧

I ricordi di quelle prime recite alla vecchia arena *Balilla* che, demolita diede posto all'attuale teatro *Alfieri*, di proprietà del Chiarella, sono assai curiosi.

— Mi sono lasciato convincere a stento — proseguiva Benini — ad avventurarmi al giudizio dell'abituale pubblico dell'arena, composto di operai e di marinai scamiciati, che vociavano, fischiavano, e recavano entrando in teatro, pane, fichi, bottiglie d'acqua e *mistrà*....

La piccola compagnia esordì con *Pia dei Tolomei*. Io fui incaricato di riprodurre la parte di un guerriero, tutto avvolto in un ampio mantello nero, con *voce resa fioca dal comando*.

Ma non dovevo pronunziare che due sole parole.

Per seconda recita si eseguì *Il furioso all'Isola di San Domingo*. Io riproducevo un negro della Martinica. Credo anzi che dalle maledizioni che *urlavo* allora in quella parte, ne sia derivato l'ultimo terribile disastro!...

A poco a poco però — fuori d'ogni scherzo — la compagnia si andava arricchendo di nuovi e coscienziosi attori, in modo che avveniva una lenta selezione nel pubblico.

Il maneggio per i cavalli venne abolito. L'anfiteatro fu reso più comodo e decente, e con un lieve aumento nel prezzo del biglietto, l'arena è stata frequentata in appresso da un pubblico esclusivamente signorile.

Il prezzo aumentò in modo tale che la nostra compagnia è potuta rimanere per ben sei mesi all'anfiteatro *Balilla,* facendovi de' lauti guadagni con invidia delle altre compagnie di Genova che *friggevano* per l'infierire del colèra, dal quale fu colpita anche mia madre, salvata dalle energiche cure del prof. Elia.

E arrivato a questo punto, dovrei parlarti dei miei affetti famigliari, se non mi sembrasse un'ostentazione. Ma è a causa di questi affetti che io — mentre mi ero finalmente affermato nel ruolo di brillante — respingevo le offerte che mi giungevano allora da' principali capocomici come la Duse, Rossi, Pasta, etc. Io non volevo abbandonare i miei cari!

E fu soltanto nel 1893 che, per le insistenze degli amici ed i suggerimenti della critica, mi decidevo ad accettare il posto che mi offriva Pietriboni, lasciato vacante nella sua compagnia dal Garzes.

Ma contemporaneamente Giacinto Gallina mi proponeva di far parte della sua nuova compagnia. Avevo due vie belle, e di uguali compensi innanzi a me. Quale mi si adattava di più? Ecco quanto mi sono chiesto segretamente.

L'ispirazione mi consigliò di arruolarmi sotto le bandiere di Giacinto Gallina.

❧

Benini così concludeva il racconto dei suoi giovani anni:

— Fu Giacinto che mi condusse — con la luminosa, ma giusta visione del suo teatro — a quella incorruttibilità d'arte che mercè una forte volontà oggi continua a trionfare ed a rimunerare. Certo che il mio campo è ristretto, e non accenna ad allargarsi. Ma a me basta. Del resto il teatro veneziano non perirà mai, perchè lo consacrano all'immortalità le opere di Goldoni e di Gallina.

❧

Quale impronta segna, oggi, sulla scena italiana, l'arte dell'attore veneziano?

Non ho alcuna esitazione a scrivere che Ferruccio Benini è l'attore più semplice della nostra scena. Non direi con eguale convinzione che egli è il più

grande, il più profondo, il più originale. Altri lo può sorpassare, e di molto, per drammaticità e per comicità.

Alcuni nostri attori ci possono sorprendere per l'efficacia straordinaria che spiegano nel riprodurre ogni singolo personaggio del teatro antico e moderno; e ci possono facilmente strappare un grido d'angoscia o una risata irrefrenabile.

Ma come riusciamo a superare quel senso di pietà o di letizia che ci aveva conquiso, di fronte al gioco scenico di un attore, noi scomponiamo tosto la sua eccezionale drammaticità — e magari accrescendo verso di lui la nostra ammirazione — attribuiamo ogni suo magistrale effetto ad uno studio meccanico che ei ha compiuto sulla scena.

Insomma, il concetto della *virtuosità* non può mai andare disgiunto dall'impressione, più o meno viva, che l'attore ci ha procurato; e più questo attore ha raggiunto la grandezza e la celebrità, e più nello spettatore accresce il desiderio e quasi la preoccupazione di sorprendere il segreto del suo studio, in ogni personaggio che raffigura.

Ed è così, mi pare, che nei nostri principali attori l'ingegnosità ha preso di troppo il sopravvento sulla spontaneità, costringendo il pubblico bene spesso all'ammirazione, ma non sempre alla persuasione.

Ferruccio Benini invece è arrivato sul teatro, e

lo ha conquistato, palmo a palmo, per l'effetto scenico della spontaneità. Egli è diventato il più semplice e sincero dei nostri attori rimanendo immune da ogni formula e ricetta.

Non ha creduto, come altri, che il naturalismo predicato da Emilio Zola, significasse sempre la naturalezza; e non ha del pari scambiato la verità con il verismo, cioé la riproduzione della vita, con una vana formula letteraria.

Il Benini — nella riproduzione di ogni personaggio — considera che questi è un uomo e non un essere sopranaturale e se anche le sue gesta devono essere eccezionali, conferisce ed esse un sentimento di schietta umanità, in modo che ciascuna figura non diventi enorme e non spezzi od oscuri il quadro dell'azione.

Un recente biografo di Giacinto Gallina osservava giustamente che i personaggi delle sue commedie sono uomini, non eroi, non allegorie.

Ed io non ho alcuna difficoltà a convenire che è appunto il repertorio del Gallina — innestato in quello del Goldoni — che ha trattenuto il Benini nel ferace campo della sua semplicità.

Certo questo nobile attore ha recato sulla scena una fervida fede, che lo fa apparire ai nostri occhi come un'asceta dell'arte.

Gli allettamenti erano molti. Goldoni — si diceva — non diverte più. Il repertorio di Gallina è troppo

ristretto perchè soltanto in esso si aggirino un attore ed una compagnia.

Si citava l'esempio della compagnia Moro-Lin — la più gran compagnia veneziana — che non disdegnava ai suoi tempi di ricorrere alle riduzioni ed ai raffazzonamenti perfino del teatro piemontese e di quello bolognese.

Si voleva convincere Benini, in una parola, a recitare delle cattive *pochades* francesi tradotte in veneziano, con l'onesto desiderio, s'intende, di fargli accrescere i suoi scarsi guadagni.

E Ferravilla, e Scarpetta, e Zago e gli altri minori attori dialettali, in tal modo, non facevano quattrini a palate?

Ma Benini, sdegnoso e modesto ad un tempo, accompagnato in principio dall'incoraggiamento di ben pochi — mentre i più gridavano osanna al naturalismo convenzionale degli altri attori — Benini, come un piccolo frate manzoniano, chinando il capo in vista delle acclamazioni a' don Rodrigo ed a' conte Attilio del teatro, proseguì nel suo mesto cammino, con la sporta sotto il braccio, entro la quale non vi erano che le pagine di Goldoni e di Gallina....

Così passavano gli anni, e l'attore veneziano, anzichè vacillare, s'infiammava sempre più nella sua ardente fede.

Il pubblico cominciava a domandarsi se la verità

non era stata troppo contraffatta sulle tavole del palcoscenico italiano, fino a diventare grottesca.

E intanto un' aura fresca e serena spirava da quella piccola scena dialettale, ed i semplici ed umani personaggi del Goldoni e di Gallina esprimevano la verità con un linguaggio e con un disegno che giungevano ai cuori ed alle fantasie per l' ampia via della ispirazione, anzichè per quella faticosa della riflessione.

La semplicità di Ferruccio Benini vinceva, finalmente, sopra l' altrui virtuosità.

Adesso il degno interprete di Goldoni e di Gallina raccoglie i frutti del suo tenace apostolato. La sua recitazione non è faticosa e non affatica mai l' uditorio. Egli non crea nè eroi nè caricature. Riproduce uomini comuni, impastati di quelle passioni, di quegli egoismi, di quelle ironie, che non hanno misteri per l' umanità sofferente e gaudente. Gli spettatori, vedendolo, provano una gradevole emozione, che non li turba, non li scuote, ma li convince che ei solo, forse, segnala sulla nostra scena l' ultima espressione della sincerità.

Ah si, così semplici e spontanei dovevano essere allora, quei lieti e spensierati personaggi che dalla vita del settecento Goldoni traeva sulla scena; e parimenti semplici e spontanei, sono questi personaggi che Giacinto Gallina ha tratto dalla nostra vita e con i quali ognuno di noi ha qualche affinità....

Ferruccio Benini li esprime e li riassume tutti, nel riso e nel pianto, dando ad essi la sua anima e la sua fantasia.

Les larmes du comèdien descendent de son cerveau, ha scritto Diderot, ne' suoi Paradossi del commediante; ma egli non poteva immaginare che dall'accademico convenzionalismo francese l'arte di recitare sarebbe arrivata fino alla spontaneità ed alla semplicità di Ferruccio Benini.

GIOVANNI GRASSO

L'ORIGINE DI DUE ARTISTI SICILIANI

I.
GIOVANNI GRASSO

II.
MIMÌ AGUGLIA

L' origine di due artisti siciliani

I.

GIOVANNI GRASSO

In una sera del 1891 Ernesto Rossi - che si trovava di passaggio a Catania per darvi alcune recite - attratto dalla fama di un marionettista del quale si lodavano da tutti le originalissime rappresentazioni dei suoi fantocci, si diresse al piccolo teatro sotterraneo di costui, seminascosto in un vicolo della città, e che s' intitolava pomposamente col nome di *Machiavelli*.

Dopo che l'illustre tragico ebbe pagato il modesto obolo prescritto alla vecchia donna che regolava l' ingresso degli spettatori, rannicchiata presso un braciere di fuoco, ma con i vividi occhi e le mani sempre in moto per impedire qualsiasi abuso, scese i pochi gradini che lo separavano dalla platea, scrollò la fluente *zazzera*, e con eleganza sperimentata fendendo una grande calca di operai e di marinai, rag-

giunse i primi posti e si accinse a gustare l'attesa rappresentazione dei *pupi* catanesi.

L'angusto ed affumicato teatro echeggiava di grida e di risate. Molti spettatori attendevano il principio dello spettacolo mangiando dei ceci arrostiti e bevendo del vino. Ma si fece subito un religioso silenzio. Incominciava la rappresentazione. Quella sera le marionette del teatro *Machiavelli* eseguivano *Cavalleria Rusticana* di Verga, in dialetto siciliano. Si levò il sipario ed apparvero man mano, *Santuzza, Gnà Lola, Turiddu* e compare *Alfio* nei loro caratteristici costumi, e tutti con mosse meccaniche e movimenti irrigiditi si precipitarono attraverso le peripezie del noto dramma.

Ernesto Rossi, erigendo l'ancor bella persona sull'attonita folla popolare, seguiva ogni episodio marionettistico con visibile diletto. Ma a misura che la rappresentazione si svolgeva, egli si sentiva trasportato al di là della scena, da dove partivano le diverse voci che animavano quel dramma di automi. Erano voci nelle quali passava un soffio caldo di passione, e che diventavano aspre e carezzevoli colorendosi del sentimento di ciascun personaggio.

Pareva che dietro quella breve scena di marionette, percorsa da tanti fili, il dramma del Verga venisse simultaneamente raffigurato da uomini veri, in una completa realtà d'accenti e di movimenti. Colui che parlava a quel modo, che distribuiva le

diverse voci con tanta verità di espressione, doveva possedere un ben singolare temperamento drammatico. Questo pensava Ernesto Rossi mentre tra gli ultimi scoppi del dramma, tra grida d'angoscia luccicava sinistro il coltello, cadendo macchinalmente dalla rigida mano di compare *Alfio*.

Ed il tragico, appena la fiumana di popolo si riversò fuori del teatro *Machiavelli*, si fece guidare alla porticina del palcoscenico, domandò del marionettista, e come se lo vide comparire innanzi gli stese la mano dicendogli con teatrale signorilità:

— Mi rallegro con voi, caro collega. Sono Ernesto Rossi.

Il grosso giovinottone così apostrofato, tremante dalla commozione, arrossì, impallidì e poscia con atto umile, balbettando un complimento, volle baciare la mano del vecchio attore. Questi allora prese a narrargli tutte le impressioni che aveva ricevuto durante la recita della *Cavalleria*, udendo la voce interna del marionettista frazionarsi efficacemente tra i diversi personaggi, ed animarsi delle passioni di ciascuno di essi, in una logica distribuzione di suoni.

— Se voi, caro figliuolo - concluse Ernesto Rossi - alla parola unite il gesto, potete diventare un eccellente attore!

All'indomani l'uomo dei burattini - che durante la notte non aveva chiuso occhio pensando alla bella

profezia che gli era stata fatta - si recò alla stazione a salutare Ernesto Rossi che partiva per il continente e che accomiatandosi gli disse un' altra volta:

— Fate l' attore. Ci avete la stoffa. Se volete venire a Firenze, penso io a guidarvi sul teatro.

Da quel giorno una fiera lotta s' ingaggiò nell'animo del marionettista catanese.

Pianse, si disperò, ma andò sempre più riscaldandosi la fantasia. Amleto con la sua parola insinuante, aveva scompigliato i fili de' vecchi pupazzi.

Ed è così che Don Giovanni Grasso, degno erede di Don Angelo il burattinaio, accese il fuoco della rivoluzione nel suo teatro, legando in un grosso mucchio tutte le marionette, ed occupando egli insieme ad altri attori improvvisati, il loro posto.

❧

La trasformazione del marionettista in attore fu secondata da tutto il fedele pubblico del teatro *Machiavelli*, che conservò integra la propria fisonomia popolare.

Giovanni Grasso, giungendo alla ribalta - oltrechè con la voce - con la persona poderosa ed alta, soggiogò in breve tempo i suoi spettatori, fino a signoreggiarli ed a dominarli tutti.

Egli diventò una specie di tiranno del suo teatro, ma un tiranno che con la forza de' muscoli, l'energia dello sguardo e la possanza della voce non poteva suscitare che ammirazioni ed applausi.

Con audace franchezza entrò nel grande repertorio, badando più alla forma che alla sostanza, confezionando in uno strano miscuglio l'arte ed il convenzionalismo, intuendo più che studiando i personaggi che ritraeva.

Fu un mestierante geniale, che avendo a suo specchio solo la natura, raggiunse inconsciamente effetti di verità sorprendenti. Ma l'ingranaggio nel quale viveva non poteva sottrarlo in pari tempo, a varie curiose vicende.

Il suo pubblico si mostrava avido di molteplici emozioni. Così le sue recite erano state sempre precedute da uno spettacolo di canzonettiste, e seguìte da farse, pantomime o tarantelle.

Don Giovanni d'ordinario recitava due volte al giorno e nei giorni festivi anche due, tre e quattro volte! È passato facilmente dall'*Otello* a' raffazzonamenti di libretti d'opera come il *Guarany*, da' *I Mafiusi* alla *Nascita di Gesù*, avanzo di sacra rappresentazione che egli, durante le feste natalizie, incominciava a riprodurre verso le 6 pomeridiane, per giungere sino alle 3 del mattino, dividendola in cinque o sei spettacoli speciali!

Durante il suo noviziato d'attore e poscia in par-

ticolari lavori recitava in italiano, conservando un accento marcatamente siculo. In dialetto incominciò a recitare *I Mafiusi*, e quindi la *Malia* di Capuana, tradotta, e la *Cavalleria Rusticana*, parimente tradotta.

Gli attori che lo circondavano giungevano da tutte le parti, ed erano con frequenza poveri naufraghi della dispersa famiglia comica: - napoletani, calabresi e perfino qualche bolognese e veneziano!

Non era dunque il caso di parlare ancora di un teatro siciliano, neppure come derivazione della celebre compagnia che il Rizzotto tenne salda per qualche tempo, facendola applaudire ovunque.

Il poeta vernacolo Nino Martoglio - che fu tra i primi, e, purtroppo, tra i pochi che in Sicilia abbiano incoraggiato il Grasso - mi raccontava che nell' isola non esisteva una vera tradizione di teatro dialettale.

Vi erano stati de' singoli geniali attori che per virtù dell'arte loro avevano lasciato una certa traccia. E i più rinomati furono il Colombo - creatore della maschera del *Pasquino*, in gran voga verso il 1860 - e naturalmente il Rizzotto.

Il Colombo ebbe degli ottimi collaboratori, ma per costituire l'elemento femminino delle sue compagnie dovette ricorrere alle attrici napolitane, ciò che fu costretto a fare anche il Rizzotto.

La donna siciliana giudicò per molto tempo la

GIOVANNI GRASSO

MARINELLA BRAGAGLIA

scena come un luogo di perdizione e non vi si volle accostare, cedendo ad un pregiudizio comune a tutti gli ambienti ne' quali è in predominio l'egoismo ipocrita dell'uomo.

Il Martoglio mi aggiungeva che tuttora una signorina di famiglia civile che si prestasse a recitare in dialetto, anche in una filodrammatica, provocherebbe uno scandalo enorme.

Questa prima lacuna, è stata una delle cause per cui non si era mai potuta costituire una compagnia dialettale siciliana, vera e propria.

Un'altra causa, ben più rilevante, fu la mancanza, quasi assoluta, del repertorio siciliano.

Il Colombo, se si eccettua qualche lavoro mediocre, appositamente scritto per lui o da lui stesso creato, e che recitava a soggetto, improvvisando e modificando scene e *battute* tutte le sere, doveva ricorrere per il repertorio generale alla solita riduzione di commedie italiane e francesi, adattandovi la maschera del *Pasquino*. In quanto al Rizzotto, egli non faceva che de' *debutti* in tutte le piazze con i soli *Mafiusi*, e talvolta con il seguito de' *Mafiusi*, o con *Il Tocco*, che erano due ben meschine cose che l'autore finì con l'abbandonare e ripudiare.

Il Grasso la cui coltura o - diciamo meglio - la cui visione teatrale si è andata maturando lentamente - non poteva con molta facilità liberarsi da questo complesso di condizioni anormali.

Avere un pubblico fedele era già per lui una viva soddisfazione. D'altra parte questo pubblico non mostrava speciali predilezioni e non domandava altro che un sollazzo, diurno o serale, al popolare marionettista, tramutato in attore.

Don Giovanni si sentiva lieto di essere un forte dominatore, un suggestionatore della folla.

Nelle rappresentazioni festive, quando il suo teatro pareva dovesse scoppiare per il pubblico che vi si accalcava, e nell'aria soffocante gravavano i fumi del vino, si accendevano spesso delle fiere liti fra spettatori e si vedevano brandire pugnali e rivoltelle.

Ma bastava che si presentasse alla ribalta Don Giovanni ad ammonire, con la sua terribile voce, che l'incidente doveva terminare, perchè pugnali e rivoltelle si abbassassero all'istante.

Qualche volta i rissanti, accesi d'ira, non si sono subito arrestati all' imperiosa ingiunzione che partiva dal palcoscenico; ed allora il veemente artista, magari con il viso nero d'*Otello* e con la scimitarra in pugno, è balzato con un salto in platea, ed urlando e bestemmiando, si è cacciato in mezzo a' disturbatori ponendoli senz'altro in fuga.

❧

Il Grasso, negli anni passati, da dopo che incominciò a recitare, aveva fatto qualche timida scor-

reria fuori di Catania, arrivando fino a Napoli ed in altre città minori del Mezzogiorno.

Ma, se fu apprezzato ed applaudito dai diversi pubblici che lo udirono, non ebbe quel largo battesimo di notorietà che da Roma, in pochi giorni, doveva divulgare il suo nome in tutte le parti della penisola.

La consacrazione di Roma fu schietta quanto spontanea. L'attore vinse veramente, con la sua arte, un'ardua battaglia contro le diffidenze del pubblico e del giornalismo, e se la vittoria in seguito parve eccessiva, o almeno esuberante, è da attribuirne la colpa a tutto un tardivo movimento generale che volle ricompensare il Grasso ed i suoi attori dell'indifferenza antica, con dimostrazioni prolungate e clamorose.

Gli attori siciliani arrivarono a Roma timidi e silenziosi, senza farsi precedere, non solo da una qualsiasi modesta *réclame,* ma neppure da un segno giustificativo della loro audacia.

O come poteva partirsi un'accolta di artisti ignorati da un piccolo teatro di provincia per arrivare a Roma a prendere d'assalto il palcoscenico aristocratico dell'*Argentina?*

Il vecchio teatro comunale appariva freddo e desolante, sotto il carico delle rigide dorature, in quella malinconica sera di novembre in cui vide riaprire le sue porte alla prima recita della compagnia siciliana.

Gli spettatori non raggiungevano la cinquantina; i critici della capitale, a incominciare da chi scrive queste note, avevano sdegnato di recarsi ad udire gli ignoti comici, ed avevano preferito di assistere al *Valle* alla inutile risurrezione dei *Faux Bonshommes* di Barrière.

Ma dopo la misteriosa recita dell'*Argentina*, una voce di donna intelligente si propagò ovunque, tingendosi di tutti i colori dell'entusiasmo.

Una gentile scrittrice, cedendo alla sua indole, composta d'indulgenza e di curiosità, si era realmente recata alla rappresentazione degli attori siciliani e all'indomani aveva convinto parecchie centinaia di persone ad imitare il suo esempio.

Ricorderò sempre le emozioni estetiche di quella seconda recita, tra i non numerosi spettatori sperduti nella sempre fredda sala dell'*Argentina*.

La compagnia eseguiva *Cavalleria Rusticana* ed un dramma di costumi, già riprodotto con fortuna in italiano: - *La Zolfara* di G. Giusti Sinopoli.

Il bozzetto del Verga - recitato in dialetto - assumeva un movimento più drammatico, e pareva rendesse più vere ed umane le passioni che lo compongono.

Compare *Alfio* - nelle cui vesti si presentava il Grasso - aveva ruggiti leonini di collera e conferiva a tutto il gioco scenico della scoperta del tradimento, del rifiuto a bere con *Turiddu* e della sfida,

un nuovo strano sapore, che - lo indovinavamo facilmente - derivava dalla natura vergine, riprodotta nella sua forma grezza, senza veruna preoccupazione teatrale.

Ma l'impressione diventò in tutti angosciosa per il caratteristico mutamento che il Grasso aveva voluto introdurre arbitrariamente nella scena finale della *Cavalleria*.

Dopo il terribile grido: *Hanno ammazzato compare Turiddu!* - invece di abbassarsi la tela, si udivano nuovi gridi di spavento, irrompeva nella scena una gran folla che correva e si precipitava terrorizzata, ed infine sbucava compare *Alfio,* con i capelli irti, gli occhi sbarrati, tenendo ancora in pugno l'arma omicida, inseguito da due carabinieri, ai quali, dopo un momento di esitazione si arrendeva gettando lungi l'insanguinato coltello.

La scena si svolgeva rapida e concitata: era una visione di sangue e di terrore che produceva negli spettatori, ripeto, un inatteso senso di angoscia.

Vicino al Grasso, fino dalle prime scene della *Cavalleria,* si fece notare Marinella Bragaglia, figura suggestiva, che piegava la bella persona a tutti gl'impeti ed a tutte le tenerezze della passione, ora temperando il fuoco de' suoi neri occhi penetranti, ed ora facendolo folgorare ne' diversi movimenti del dolore e dell'amore.

Ammirando la Bragaglia nel rilievo sicuro che

essa ci dava di *Santuzza* non si poteva pensare che a ben poche elette attrici, forse solo alla Duse ed alla Vitaliani.

Parimenti emergevano gli altri attori, presentando ciascuno una tipica fisonomia.

Nella *Zolfara,* recitata dopo la *Cavalleria,* il minuto mondo siciliano della campagna si palesava nella sua vera luce.

Quivi il Grasso - che riproduceva un altro marito ingannato - raggiungeva una straordinaria altezza drammatica; e la Bragaglia nel raffigurare il tradimento quasi incosciente di una fanciulla che aveva dovuto sposare l'uomo che essa non amava aveva bellissimi trapassi scenici.

Ma come ho detto, nella *Zolfara* risaltava pure il valore degli altri attori; del Quartarone, un amoroso caldo ed irruento, del Musco, comico vivace, creatore di macchiette bizzarre, dello Spadaro e del Sapuppo, due fedeli riproduttori di tipi siciliani, della signora Argia Zacconi, sorella d'Ermete Zacconi, che pure essendo nata a Bologna, domiciliata da molti anni in Sicilia, aveva saputo impararne il dialetto ed indovinarne il carattere.

Il vecchio teatro, comunale di Roma, insomma, ci rivelava una nuova arte, tra vergine e selvaggia, che recava seco tutti i colori e tutti i disegni di un popolo e di un paese finora apparsi sulla scena attraverso gli artifizi di una realtà dissimulata.

Era il novembre del 1902: da allora, dopo quella *scoperta* avvenuta all'*Argentina*, l'arte di Giovanni Grasso ha trionfato man mano in tutto il mondo.

II.

MIMÌ AGUGLIA

Mimì Aguglia è ancora giovanissima. Bruna, pallida, sorridente, con i capelli corti tagliati alla nazzarena e un po' scomposti sulla fronte, con due occhi neri e fiammeggianti, offre tutte le attraenti caratteristiche delle donne siciliane, che ondeggiano nella linea del loro profilo tra la Spagna e l'Oriente.

Fino a pochi anni or sono il nome di Mimì Aguglia era completamente ignoto nel mondo teatrale italiano. O meglio, era conosciuto in una breve zona, in una penisola dell'arte scenica, cioè tra i frequentatori di *cafés-chantants,* che costituiscono una legione, che rappresentano una casta a parte, senza frequenti contatti con il pubblico ordinario dei teatri.

Ma anche nel caffè-concerto la giovinetta siciliana non aveva raggiunto la notorietà della Persico, della Ciotti, della Scozzi e di altre canzonettiste in voga.

È vero che l'Aguglia era potuta arrivare, qualche

volta, in locali di primo ordine come l'Olympia di Roma, ma nella stessa città, poco dopo, aveva pure calcato le tavole d'un piccolo locale di piazza Guglielmo Pepe, a breve distanza dai minuscoli serragli, dai giuochi di bersaglio e dai musei di galvanoplastica, in quella paurosa piazza romana dove l'arte spicciola attirava e agglomerava parecchi strati di delinquenza, e che da un pezzo è stata definitivamente spazzata di tutti i suoi equivoci edifici di legno, e degli ancora più equivoci spettatori diurni e notturni.

La bruna canzonettista dunque arrivando dalla Sicilia si trovava ancora a metà del suo cammino di gloria e di fortuna nel caffè-concerto, quando ne fu sbalzata con fulminea rapidità, per piombare all' improvviso sopra un terreno che, dato il *genere* della sua arte, sarebbe apparso irraggiungibile, o, ciò che è più prodigioso, da quel terreno si è levata subito vittoriosa, agitando il vessillo d'un'arte novella, che fece esclamare a tutti: - Ma chi è quest' oscura attrice, la quale vince alla prima prova, eseguendo un lavoro di Gabriele D'Annunzio, che sgomentò artiste drammatiche esperte e consumate nella loro arte?

Insomma, la canzonettista diventava ad un tratto attrice tragica, e riceveva l'ampia consacrazione del pubblico teatrale, al di fuori e al di sopra della zona scenica in cui era apparsa e cresciuta.

MIMI AGUGLIA

❧

M' è parso perciò interessante farmi raccontare da Mimì Aguglia la sua vita artistica che rappresenta indubbiamente un capitolo curioso ne' nostri costumi teatrali.

La sua narrazione è stata semplice e sincera.

La singolare attrice è nata a Palermo. Suo padre Ignazio ha diretto alcune di quelle modeste compagnie di varietà nelle quali si recita, si canta e si balla, unioni patriarcali di due o tre famiglie, che percorrono ordinariamente le piccole città, le borgate e perfino i villaggi più remoti della Sicilia. La madre, Giuseppina di Lorenzo (parente di Tina di Lorenzo, che, come si sa, è di famiglia siciliana), è morta, ma ella pure recitava accanto al marito, come recitano e cantano i fratellini e le sorelline di Mimì.

Don Ignazio Aguglia meriterebbe un'illustrazione a parte. Irruento ed eccitabile, ma galantuomo sino allo scrupolo, egli ha difeso la figlia contro tutte le insidie che potevano presentare il *café-chantant* e una vita costantemente erraboda.

Le sue mani si sono levate minacciose, e qualche volta hanno colpito nel segno. Così pure nel suo pugno ha balenato la canna di un revolver, fortunatamente senza conseguenze.

Ma è certo che la bella Mimì è passata, come la proverbiale salamandra, attraverso il fuoco scottante del mondo canzonettistico, accontentandosi di eludere la fiera vigilanza paterna con qualche scappatella sentimentale. Del resto l'amore, l'amore a tinte romantiche, è un'istituzione radicata in Sicilia, e Mimì Aguglia mi ha confessato di essere stata furiosamente amata a dodici anni, e di avere, in quell'età infantile, provocato i primi clamorosi rabbuffi di suo padre.

A cinque anni la piccina esordiva in una vecchia operetta drammatica, *La Bastiglia,* sostenendo la parte d'una bambina rapita che chiede l'elemosina ai passanti, e già strappava molte lagrime all'ingenuo pubblico de' piccoli teatri siciliani. A sette anni cantava delle canzonette allegre nell'Arena San Giorgio di Palermo, e un anno appresso destava nuova commozione recitando: *Così va il mondo, bimba mia,* a Mistretta.

La ragazzina, in tal guisa, foggiava se stessa, quasi incoscientemente, ad un doppio gioco drammatico e comico. Per un momento i genitori pensarono di allontanarla dal teatro e di farne una maestrina. Infatti la mandarono a studiare nelle scuole, qua e là. Ma la nostalgia del palcoscenico era in Mimì così forte che a dodici anni ritornò giuliva alle farse ed alle canzonette.

Fu allora che, sviluppatasi la sua bellezza, ebbe

la prima avventura romantica, di carattere spiccatamente siciliano.

❧

Un giovinetto di sedici anni — come è precoce l'amore in Sicilia! — frequentando il caffè nel quale cantava l'Aguglia, s'innamorò della dodicenne canzonettista.

Egli non vantava alcun titolo per salire sul palcoscenico, e tanto meno per avvicinare in altro modo la ben guardata *divette*. Che cosa pensò di fare allora? Sottrasse duemila lire a suo padre, un agiato signore, e poi si presentò a don Ignazio Aguglia, che di nulla sospettava, per scritturare tutta la famiglia a condizioni più vantaggiose di quelle che offriva il proprietario del caffè catanese. Quindi improvvisò una piccola compagnia, vi si mise a capo, e incominciò con essa a girare la Sicilia, delirando allo stesso tempo d'amore per Mimì, la quale corrispose subito con entusiasmo alla passione del *signorino*. S'intende, il loro affetto era improntato ad un puro platonismo, ed i loro colloquî riuscivano rari e brevi, giacchè don Ignazio Aguglia, fino da allora, passava le sue giornate accanto alla figliuola.

Viceversa gli altri comici, per spillare quattrini all'imberbe innamorato, si prestavano volentieri a rendergli degl' innocenti servigi amorosi, ed è così

che un brutto giorno don Ignazio Aguglia indovinò il trucco e fece balenare per la prima volta in aria la canna del suo revolver! La compagnia tosto si disperse, la coppia amorosa versò un mare di lacrime, ma l'eroe del romanzetto dovette partire precipitosamente per Catania.

❧

Dopo sono venuti gli anni de' maggiori successi provinciali, con alternative di miserie e di guadagni, tra le variabili vicissitudini di tutti gl'irregolari della scena.

Una sera, a Termini Imerese, la canzonettista si tramutò un'altra volta in attrice drammatica, e recitò, insieme a Giacinta Pezzana, nel *Signor Alfonso* di Dumas. In seguito Mimì Aguglia fece la prima comparsa accanto a Giovanni Grasso, non ancora svelato all'Italia, in quel sotterraneo teatro *Machiavelli,* dal quale è balzata una nuova arte, impressionante per la sua cruda verità. La scrittura offerta a Mimì Aguglia la obbligava a sostenere tutte le parti, dalla vecchia caratterista alla giovine amorosa, e di più l'obbligava a cantare e a ballare.

Da quel caos rappresentativo uscirono le prime affermazioni drammatiche della giovinetta, che delineava la propria arte in *Cavalleria Rusticana,* nella *Zolfara* e nei *Mafiusi.*

Con il Grasso, allora, rimase poco tempo. Ragioni economiche attrassero di nuovo lei e la famiglia verso gli spettacoli di varietà e di operetta. Mimì fu anche operettista al Rossini e alla Fenice di Napoli, ma il *café-chantant* rimaneva sempre il suo campo preferito. Mimì Aguglia, nella sua colorita narrazione, ha pure accennato alle prime rivalità artistiche con le compagne, a' nuovi amori sentimentali sempre bruscamente interrotti dal focoso don Ignazio, e sopratutto ad una solenne bastonatura che egli somministrò ad un pseudo-giornalista teatrale, che aveva tentato un grossolano ricatto contro la figlia. Ma questi - ha osservato ridendo la mia narratrice - sono gl'incidenti inevitabili del mondo canzonettistico.

Piuttosto è da ricordare una curiosa avventura giudiziaria che toccò all'Aguglia, quando aveva diciassette anni.

Ella cantava in un caffè di Salerno delle canzonette napoletane, e tra le altre una intitolata *La serva,* un po' libera, ma appunto per questo accolta con speciali applausi. Una sera capitò nel caffè un delegato di P. S., e le sue orecchie pudiche rimasero offese dalle strofe a doppio senso della *Serva.* Senz' altro salì sul palcoscenico ed ingiunse all' Aguglia di non cantare più la gioconda canzone. La sera appresso, quando il pubblico salernitano si vide defraudato del *numero* prediletto, incominciò ad ur-

lare e a strepitare, minacciando di porre a soqquadro il locale.

Accorso un altro delegato che non aveva gli scrupoli del suo collega, per evitare maggiori disordini tolse il divieto, e Mimì riprese subito *La serva,* tra un uragano di applausi. Ma il delegato amico della pudicizia, sconfessando l'operato del collega stese una feroce denunzia, obbligando la graziosa canzonettista a comparire innanzi al Pretore, sotto la duplice accusa di contravvenzione ai regolamenti di P. S. e di oltraggio al pudore. Tutta Salerno insorse a favore di Mimì Aguglia, ed il processo - svoltosi innanzi ad una folla enorme - si tramutò in un'apoteosi. L' accusata non diede campo al suo avvocato di profferire una sola parola. Essa dimostrò eloquentemente che *La serva* era una delle canzoni meno immorali del suo repertorio, mentre le altre, più pepate, non erano state colpite dalla censura. E a richiesta del Pubblico Ministero, ne accennò canticchiando maliziosamente, qualcuna, e disse, per esempio, due versi della *Jarenara...*

Il pubblico intanto incominciava ad appassionarsi e ad applaudire come al caffè! Sicchè il Pretore, esaurientemente convinto che il primo delegato aveva preso un granchio ed il secondo meritava una promozione, si levò e lesse una sentenza di non farsi luogo a procedere per inesistenza di reato.

⁂

Ho voluto riferire le bizzarre origini della valorosa attrice com'essa me le ha narrate, perchè questo repentino passaggio dal caffè-concerto al teatro tragico mi parve degno di studio, ed è una novella prova della singolare versatilità de' nostri artisti. Il caso di una giovinetta che ha avuto innanzi a sè un orizzonte artistico ben ristretto, e che tuttavia ha saputo sdoppiare le sue qualità sceniche per giungere all'esecuzione di un'opera d'arte superiore, non è frequente.

Mimì Aguglia del resto, come tutti sanno, dopo la prima trionfale prova della *Figlia di Jorio* ha voluto rompere il cerchio della scena dialettale diventando in breve tempo una delle più discusse ed ammirate attrici italiane, e facendosi applaudire al di qua e al di là dell'Oceano.

ANTONIO MILZI

STORIA DI UNA MASCHERA

ANTONIO MILZI

Storia di una maschera

ANTONIO MILZI

Accanto alle maschere storiche del teatro italiano, accanto a quelle che scomparendo man mano dalla scena, sono tuttavia rimaste vive nella leggenda e nella tradizione, ve ne sono state talune che hanno avuto una vita breve ed effimera; per esempio la maschera dello Stenterello è vissuta meno di un secolo, e fu uccisa or non è molto, dall'ultimo attore che aveva saputo genialmente impersonarla, dal Niccoli, il quale, dal suo apparente delitto, trasse materia per dare vita e splendore alla languente commedia fiorentina.

Anche la maschera di Pulcinella, malgrado abbia percorso una parabola più ampia, da un pezzo agonizza ne' piccoli teatri napoletani, ed il suo tramonto s'iniziò fino da quando Edoardo Scarpetta impresse di segni più reali ed umani la scena partenopea.

Ma, ripeto, accanto alle maschere che hanno affidato il loro carattere e la loro fisonomia alla storia del teatro, ne sono apparse talvolta delle occasionali, fugaci creazioni di un attore e rapido passatempo di un pubblico, che tosto le obliò.

Di queste maschere, la cui fama non oltrepassava i confini di una data regione, o che brillarono in un repertorio momentaneo, non si serba memoria, specialmente se quegli attori o quegli spettatori non sono sopravissuti ad essa.

Chi ricorda ancora la maschera di *Piripicchio,* apparsa per la prima volta sul palcoscenico del *Quirino* verso il 1878?

La sua vita e la sua fortuna si sono prolungate per oltre vent'anni, ma durante questo periodo ebbe una voga straordinaria tanto a Roma quanto in tutte le altre città dove apparve, sempre impersonata dallo stesso attore che l'aveva ideata.

Antonio Milzi, ancor fanciullo, si era prodotto per la prima volta in pubblico durante un'accademia ecclesiastica che si teneva nella sua nativa città di Napoli il giorno dell'Assunzione.

Mentre ad altri giovinetti era affidata la declamazione di sermoni e di cantiche in onore della Vergine Maria, al Milzi, acciò recasse una nota gaia in quella festa religiosa, fu concesso di recitare un capitolo burlesco, scritto in rime napoletane.

Il devoto pubblico che affollava la chiesa, e che

evidentemente si era annoiato alla prima parte della cerimonia, si divertì un mondo udendo recitare in dialetto quel vivace *guaglione,* e dimenticandosi di essere nel tempio del Signore si mise ad applaudirlo con entusiasmo.

Se il neo attore riusciva a farsi applaudire in chiesa vuol dire che era già maturo per il teatro.

E dalla chiesa di S. Giorgio al teatro *S. Carlino,* il passo era breve.

Il giovine Milzi si trovò nel famoso teatrino napoletano ai tempi del suo maggior splendore, quando vi recitavano Petito, Altavilla e de Angelis. Faceva delle piccole parti di *mamo,* e riusciva sempre comico e divertente.

Ma dopo circa nove anni di permanenza nel minuscolo teatro, volle spiccare un più alto volo, pensando che in un altro campo avrebbe potuto far emergere la propria personalità.

E così si scritturò insieme al popolare pulcinella Giuseppe De Martino nella compagnia napoletana Gargano-Visconti che per molti mesi dell'anno agiva nel teatro *Quirino* di Roma.

Molti non hanno certo dimenticato il *Quirino* di quel tempo, ritrovo veramente allegro della capitale, che ignorava ancora la nervosa gaiezza del caffè-concerto. Il *Quirino* era allora un grande baraccone di legno, poco comodo e poco elegante, eppure vi si affollava il miglior pubblico di Roma,

avido di divertirsi. Vi si recavano ogni sera molti senatori, molti deputati, molti *viveurs* e, naturalmente moltissime *cocottes*. Le compagnie vi facevano danari a cappellate, e nel 1878, come ho detto, il Milzi vi diventò uno degli attori prediletti.

E fu appunto in quell'anno che egli, eseguendo la parodia della *Francesca da Rimini*, immaginò per la prima volta il tipo di *Piripicchio*, creando inconsapevolmente una nuova maschera teatrale.

Piripicchio, ma che cosa voleva dire?

Dopo tanti anni il Milzi non lo sa spiegare neanche lui.

Era piccolo di statura, mingherlino, rapido nei movimenti, e gli pareva che il grave nome di Asdrubale, uno de' personaggi della parodia, non fosse adatto al suo fisico.

— Stasera mi chiamerò *Piripicchio* — disse egli al capocomico.

Forse fu l'assonnanza di queste sillabe brevi e taglienti che lo sedusse, ma pensò pure che da ragazzo qualcuno lo aveva chiamato per vezzeggiativo con il nomignolo di *Picchio*.

Ad ogni modo nulla vi fu di premeditato e di studiato. Alla sera comparve in scena con un corto farsetto nero, e con una mezza tuba in testa. Atteggiò il viso ad una stupidità maliziosa; e diede un'inflessione lenta e morbida ad alcune battute

della commedia onde risultò un tipo comico nuovissimo, che mandò subito in visibilio il pubblico.

Dopo quella serata la fama di *Piripicchio* raggiunse delle proporzioni gigantesche; tutti ne parlavano, tutti lo imitavano.

E Milzi fece entrare il nuovo personaggio in tutte le commedie che eseguiva, e dopo qualche tempo lo trasportò nell'operetta.

Perchè egli si scritturò nella compagnia Tomba, che allora riproduceva le famose fiabe, e *Piripicchio* apparve, applauditissimo, nella *Verga di Minosse*, nel *Mago Sabino* e nel *Pistacchio XIV*.

Ma la sua creazione più tipica, per quanto arbitraria, è rimasta unita per lunghissimo tempo alla *Mascotte*. In quest'operetta egli tramutò in *Piripicchio* il fidanzato della figlia di Lorenzo XIV, aggiungendovi, al secondo atto, la lettura di una lettera che interrompeva, ogni tanto, con la frase diventata leggendaria: *Papà è re!*

Chi non l'ha udita, almeno una volta, dallo stesso Milzi, o da qualcuno dei suoi numerosi imitatori?

Il Milzi ricordando i successi clamorosi che otteneva con la bizzarra figura di *Piripicchio* mi ha detto che attori come Emanuel e Pietriboni, si procuravano appositamente dei riposi nei loro teatri, per andarlo a sentire, e quando passava per le vie

di Roma le signore, i giovinotti ed i ragazzi lo segnavano a dito, con visibile compiacenza.

La compagnia Tomba era veramente in fiore. Vi appartenevano le più seducenti operettiste italiane, la Gattini, la Urbinati e la Paoli, e tra gli uomini vi erano artisti non ancora dimenticati quali il buffo De Chiara ed il tenore Garulli.

La compagnia si recò in Spagna, in Portogallo e in America, e *Piripicchio* accrebbe sempre di più la sua popolarità.

A Buenos-Ayres destò fanatismo con la farsa *Piripicchio guaglione di un anno,* nella quale recitava dentro una culla, fasciato come un bambino.

Questa scena grottesca fu riprodotta a migliaia di copie in cartoline illustrate che si vendevano e si distribuivano in tutti i ritrovi.

Oggi tali eccessivi entusiasmi per una comicità ormai sorpassata, fanno sorridere: anzi ci spiegano come la maschera del Milzi abbia avuto una vita effimera.

La sua voga, dopo che egli uscì dalla compagnia Tomba, andò sempre più declinando. I gusti del pubblico si erano lentamente raffinati, e l'ingegnoso comico napoletano, crescendo negli anni, e diventando pingue, non poteva più conferire a *Piripicchio* la lieta sveltezza di una volta.

Papà è re! faceva soltanto sorridere.

Si può concludere che è stato lo stesso Milzi

a deporre *Piripicchio* nel cimitero delle altre maschere.

Ora egli ne discorre come di un lieto ricordo, come di una simpatica avventura, e mentre alla sera si appresta a riprodurre qualche vecchio del repertorio di Scarpetta, aggiustandosi la parrucca e tingendosi il volto, rivede forse la sua creazione come in un sogno lontano.

LE AVVENTURE D' UN BUFFO

CARLO ORSINI

Le avventure d'un buffo

CARLO ORSINI

Avete mai pensato quanto sia difficile far ridere a teatro? Molti artisti hanno la pretesa o almeno la convinzione di divertire il pubblico, ma in realtà sono pochi quelli che vi riescono, ed il loro numero diventa ogni giorno assai raro. Riflettete un po' per esempio, se uno dei nostri brillanti riesce più a farvi ridere come il grande e compianto Claudio Leigheb, il quale - oltre ad essere un artista inarrivabile - possedeva in sommo grado il senso della comicità, che è un dono speciale dell'arte scenica; e chi non lo ha nel proprio temperamento non lo può tanto facilmente acquistare.

Il famoso ruolo del brillante si è andato snaturando di giorno in giorno; certi attori che ne fanno pompa, per la parte che devono eseguire, rattristano gli spettatori invece di rallegrarli perchè non basta

un lazzo o una smorfia a strappare quella risata collettiva che è il miglior segno della letizia a teatro.

In questo caso i *clowns* dei circhi equestri, che pure a modo loro fanno ridere, dovrebbero essere proclamati i maggiori artisti comici del nostro tempo.

Del resto chi sono gli artisti che facciano realmente ridere? Si possono contare sulle dita di una mano: - Ferravilla, Scarpetta, Zago, Novelli e qualcun'altro. Se poi passiamo al campo dell'operetta il funerale diventa di prima classe!

Nel teatro operettistico vi sono de' buffi che fanno addirittura piangere, tanto che recandosi qualche sera a teatro si può ben esclamare:

— Andiamo ad assistere alle esequie della *Figlia di Madama Angot!*

Ma anche nell'operetta per fortuna nostra, vi sono delle eccezioni, e vi s'incontrano alcuni superstiti dell'allegria, i quali naturalmente sono popolarissimi tra il pubblico che ha dovuto versare delle furtive lacrime, o si è immerso in un sonno profondo, udendo altri buffi affetti dalla più malinconica comicità!

Tra questi rari propagandisti del buonumore nazionale occupa uno dei primi posti il vecchio buffo della compagnia Maresca, Carlo Orsini.

Egli è un comico di razza, di quelli del buon tempo antico, e qualsiasi parte eseguisca, non ha da fare altro che uscire dalle quinte sul palcosce-

nico per tosto comunicare, come una scintilla, la gaiezza al pubblico.

Orsini è evidentemente nato con il dono della comicità, per quanto, nei suoi giovani anni, egli sia stato spettatore di una tragedia della patria.

Perchè ben pochi sanno che il faceto attore è arrivato alla scena, quasi casualmente, dopo una giovinezza strana ed avventurosa.

Orsini quando non aveva ancora venti anni ha fatto il marinaio nella Regia marina sarda, ed ha preso parte alla infausta battaglia di Lissa a bordo della *Formidabile*.

Allora non pensava ancora al teatro, e tuttavia faceva già ridere i compagni ed i superiori. L'ammiraglio di Saint-Bon appena lo vedeva passare, su un ponte o in un corridoio della nave, rideva; tutto quel riso marinaresco gli doveva dunque recare fortuna e doveva essere l'oroscopo della sua futura carriera.

Congedatosi dalla marina, l'Orsini si accontentò di un piccolo impiego a Venezia e alla sera incominciò, più per passatempo che per vocazione, a recitare con i dilettanti, tra i quali vi era anche Emilio Zago, allora giovanissimo.

Il futuro buffo di Maresca si affermò subito nel ruolo di brillante, e dopo qualche mese ebbe la ventura di essere scritturato regolarmente in una compagnia autentica, in quella di Leopoldo Vestri. E fu

per molti anni attore apprezzato andando a recitare, successivamente, a fianco di Tommaso Salvini e di Adelaide Ristori.

Con Tommaso Salvini rimase, per circa un anno, a Londra, e prese parte a tutte le riproduzioni delle tragedie di Shakespeare, che interpretava colà, il sommo attore; e più tardi si recò con la Ristori a Parigi ed in altre capitali europee.

È curioso ricordare come l'Orsini sia balzato, dalla scena drammatica in quella dell'operetta.

Nel marzo del 1884 recitava a Biella, in compagnia Zoli, ma da alcuni giorni nevicava così furiosamente che nessuno usciva più di casa e le rappresentazioni andavano deserte.

La neve invece di diminuire aumentava sempre ed il teatro rimase chiuso per circa una settimana. I comici non venivano pagati ed alcuni di essi si trovavano in grandi strettezze.

Orsini per quanto il buonumore non lo abbandonasse, era del numero.

Finalmente la spaventosa nevicata si arrestò e la sera del 14 si decise di riaprire il teatro.

Ma poche ore prima che incominciasse lo spettacolo ecco giungere la notizia che era morto Quintino Sella, il più grande cittadino di Biella, sicchè il teatro dovette chiudersi di nuovo per lutto nazionale.

Allora Orsini, affamato e indispettito, con i po-

CARLO ORSINI

chi soldi che ancora gli rimanevano, prese un biglietto del treno in partenza per Torino, dando un addio definitivo all'arte di Alfieri e di Goldoni che gli si mostrava tanto avversa.

Sotto i portici della Fiera s' incontrò con Giulio Marchetti, suo amico e concittadino, essendo nati entrambi ad Ancona.

Marchetti era già un operettista noto ed apprezzato e allora faceva parte della compagnia Castagnetta.

— Fammi entrare subito nelle operette, — gli disse Orsini.

— Ma se non sai cantare!

— Ma so far ridere...

Ed è in tal modo che a causa della tremenda nevicata di Biella, e della morte di Quintino Sella, Carlo Orsini, dopo di avere recitato tanti drammi e tante tragedie, insieme alla Ristori ed a Salvini, è diventato man mano uno dei più applauditi buffi d' Italia.

Egli è sopratutto inimitabile nella figurazione dei vecchi gaudenti che popolano le operette, e si compiace di taluni atteggiamenti ferravilliani senza che per questo lo si debba giudicare un imitatore del celebre attore milanese.

Quando, nella *Bella di New-York,* una provocante *cocotte* lo seduce con i suoi vezzi, egli, riproducendo un vecchio avaro libertino, si lascia trasci-

nare verso un *restaurant* per cenare con essa, ma pigliandola sotto il braccio, ad un tratto, le dice:

— S'intende, facciamo alla romana!

Quest'uscita, per l'intonazione umoristica di Orsini, produce sempre nel pubblico un effetto irresistibile.

Il popolare buffo, del resto, si mantiene buontempone anche fuori della scena.

E se gli ammiratori delle coriste che recitano nella sua compagnia organizzano qualcuna di quelle cenette che sogliono suggellare, alla sera, le rappresentazioni operettistiche, Orsini è della partita, beve molto *champagne* e riesce spesso più divertente delle sue compagne.

Vuol dire che dopo se ne va filosoficamente a casa solo, senza avere l'obbligo di manifestare alcuna notturna gratitudine agli anfitrioni!

CLAUDIO LEIGHEB E LA SUA ARTE

Claudio Leigheb e la sua arte

Nell'estate prima che egli morisse, mi ero recato a trovarlo nella sua villetta di Quarto, e stentai a riconoscerlo quando mi venne incontro, curvo, appoggiato ad un bastone, con il viso disfatto e l'occhio semi-spento. Per una pietosa finzione, giacchè egli leggeva ancora i giornali, annunziai sulla *Tribuna* che si notava un sensibile miglioramento nelle condizioni del caro ed illustre attore, e che egli si riprometteva di poter presto ritornare su quelle scene di cui sentiva un'indicibile nostalgia. Invece il terribile malore faceva il suo corso fatale, e se Claudio Leigheb, innanzi alle aure balsamiche che salivano dal sottostante mare, poteva ogni tanto illudersi di ricomparire al cospetto delle folle plaudenti che lo attendevano, era al contrario irrevocabilmente condannato.

Quale vuoto lasciò nella scena italiana Claudio Leigheb con la sua immatura morte?

Il pubblico dei nostri teatri non si è mai preoccupato degli speciali ruoli degli artisti drammatici, anche quando essi erano definiti, in modo assoluto, dalla maschera che ne stabiliva il regno immutabile sulla scena. I nostri antichi comici furono ammirati ed applauditi per virtù del maggiore o minore fascino che sapevano esercitare sugli spettatori, con la loro arte personale, e non già perchè si celassero dietro una figura teatrale più o meno gradita. Gli spasimi delle dame parigine per il celebre *Florindo*, Giovan Battista Andreini, erano certo rivolti alla grazia amorosa che sapeva esprimere l'avvenente comico italiano, e non già alle stereotipate lusinghe di un personaggio costretto sempre ad amare in commedia.

E parimenti si spiegano i successi d'*Arlecchino*, quando si chiamava Biancolelli e di *Scaramuccia*, quando si chiamava Fiorilli. Ma quanti altri *Arlecchini, Florindi, Brighella e Pantaloni* non furono fischiati e dileggiati!

Oggi il ruolo fisso accenna lentamente a declinare, o almeno a trasformarsi, e ad abbracciare — nel quadro scenico — un più vasto campo di interpretazione.

Il meccanismo dei ruoli non può che nuocere all'opera d'arte; e un autore che scrivesse una commedia o un dramma stabilendo mentalmente i diversi ruoli e applicandoli alle azioni dei suoi per-

sonaggi, apparirebbe convenzionale anche agli occhi dei meno esperti.

Il ruolo che nel nostro teatro segna più precipitosamente il suo occaso mi pare sia quello del brillante. Non vi ha dubbio che tutti gli attori che lo prescelsero e lo illustrarono si sentivano dotati di un temperamento giocondo: ma la loro comicità divenne forzata per gli obblighi che essi avevano assunto di far ridere sempre, ad ogni costo, in ogni manifestazione teatrale, dovendo restringere — agli occhi del pubblico — la loro fisonomia negli angusti limiti del ruolo. E come era forzata la comicità, di conseguenza apparivano forzati i gesti, gli abiti, le truccature.

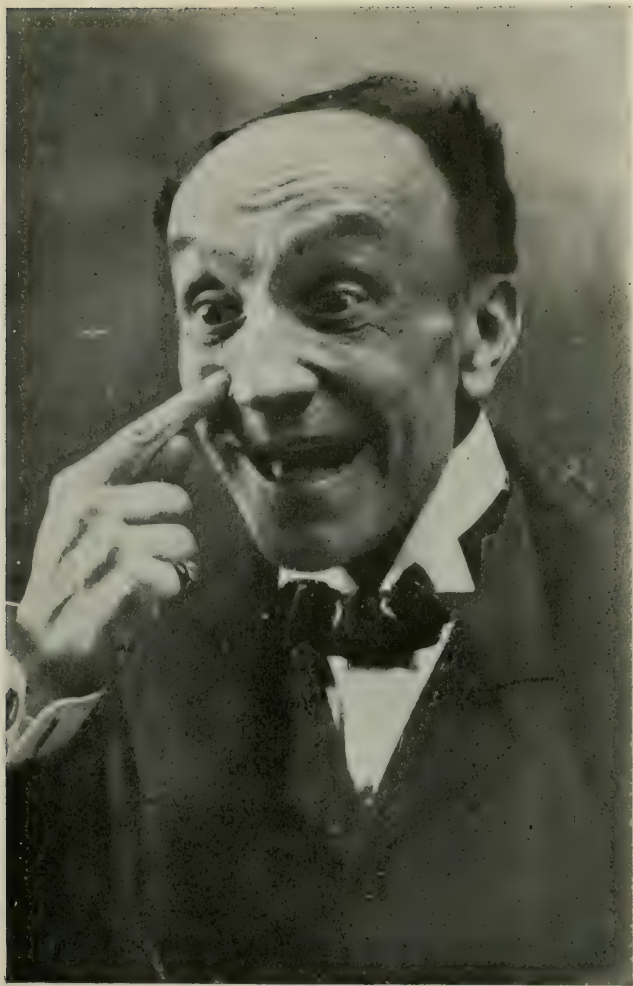
Nella via verso la quale si sta avviando il teatro contemporaneo d'Italia, questi ultimi segni di una virtuosità coatta vanno scomparendo. Noi abbiamo dei grandi attori che da un'opera d'arte, o magari da una situazione scenica, sanno trarre una comicità spontanea e sincera collegandola, con un logico filo, alle altre parti del quadro da riprodursi.

Ferravilla, Benini, Novelli, sono attori che, nelle forme più opposte, hanno saputo imprimere alla loro comicità un suggello di arte meravigliosa. Ma il Ferravilla rimane un creatore di tipi personali, ed il Benini ed il Novelli, con uguale arte impeccabile, sono potuti passare dalla comicità alla drammaticità, sconvolgendo le sensazioni del medesimo

pubblico. Ora questi tre nostri attori — con la loro arte — non significano la più convincente condanna del ruolo fisso, specie di quello così convenzionale del brillante?

Intanto se ci volgiamo attorno, e passiamo in rassegna i nostri artisti, noi non vediamo nessuno che si ponga nel cammino percorso dagli antichi brillanti, per raccoglierne l' eredità interpretativa; abbiamo invece fra questi artisti alcuni come il Talli, il Giovannini, il Guasti, il Farulli, il Gandusio, il Falconi, che si affermano sempre più gagliardamente attori comici con larghezza di espressione, e allo stesso tempo cancellano, con mano sicura ogni vestigio dell' antico ruolo, che non avrà più eredi.

Non vi ha dubbio perciò che l' ultimo grande brillante sia stato Claudio Leigheb.

Egli arrivò spontaneamente sulla scena, non recando seco l'influsso di una lunga tradizione. Non era, come si dice, un figlio d'arte, per quanto suo padre sia stato un comico. Giovanni Leigheb, studente a Padova, interruppe gli studi e diventò attore perchè vi fu attratto dalla sua passione per recitare. Ed il figlio si modellò sull' esempio paterno. E come Giovanni Leigheb — forse perchè dalla vita intellettuale studentesca giungeva all'improvviso sul palcoscenico — fu il primo brillante italiano il quale abbia saputo inserire una nota di

CLAUDIO LEIGHEB

sobrietà nell'esuberanza del ruolo, così suo figlio Claudio ereditò quel senso di sobrietà, che doveva poi diventare tanto delicato e squisito in lui.

De' grandi brillanti italiani alcuni avevano già sottoposto l' effetto teatrale alle ragioni dell' arte come Amilcare Bellotti, Gaspare Pieri e Cesare Dondini; ma i primi accenni partirono innegabilmente da Giovanni Leigheb, come un soffio di verità schietta fu dovuto al Bellotti-Bon, che vivificò e modernizzò l'antico ruolo.

Claudio Leigheb, da giovinetto, si potette dunque affissare nell' arte del padre, e cresciuto in età, in quella del Bellotti-Bon.

Dall' arte moderatrice di quei due attori nacque la sua originalità.

Come era composta l' arte di Claudio Leigheb?

L' analisi riesce facile se si esamina la tecnica, anche apparente, dell' attore. Egli ha sempre pensato che l'umorismo si può esprimere e riprodurre in forma normale. La caricatura assumeva, nelle sue interpretazioni e nelle sue figurazioni, un aspetto umano. Egli non volle e non seppe mai essere un grottesco. Allargando le linee di una figura, contraffacendone i gesti e la voce, con l'ausilio di una comicità innata, i brillanti dell'antico stampo, quelli che affidavano il successo all'effetto immediato, ottenevano certo i loro maggiori risultati, di fronte alle platee. Tali furono Paolo Gentiloni, i cui truc-

chi di maniera sono rimasti celebri, il Giardini e poi il Privato, il Rosa e lo stesso Angelo Zoppetti, benchè forniti tutti di vivace talento comico.

Ma il Leigheb andò sempre più raffinando il vecchio ruolo e dalle sue prime interpretazioni di trenta anni addietro, nelle gaie e semplici commedie italiane, fino alle recenti, nelle complicate e vertiginose *pochades* francesi, egli impresse le sue arguzie sobrie e signorili in ogni personaggio che dovette riprodurre.

Parimenti andò manifestando una sua fisonomia speciale che pur togliendolo dalla *routine* del ruolo — gli conferì tuttavia quella personalità che lo rese uno degli attori più originali della scena contemporanea.

I coefficienti maggiori della comicità fine ed elegante di Claudio Leigheb derivavano dalle inflessioni della voce, dal gioco della maschera, dall'equilibrio del gesto.

Le inflessioni vocali erano una sua particolarità inimitabile; non avevano nulla di forzato, di esagerato, eppure contribuivano in modo rilevante alla creazione del personaggio. Dal gioco della maschera otteneva effetti irresistibili di umorismo. Uno di questi principali effetti era riposto in quel senso di vago terrore che si dipingeva sul volto di Claudio Leigheb sempre che doveva manifestare qualche sorpresa per un avvenimento inatteso.

E dalla maschera, tutte le espressioni che l'attore immaginava e riproduceva, si ripercuotevano nel gesto, che nelle esecuzioni di Claudio Leigheb era un altro notevole coefficiente di umorismo.

Ebbene, questo attore che riempiva, da oltre trent'anni, della sua attività il palcoscenico italiano, che è passato, attraverso tutte le evoluzioni del nostro teatro, senza che mai sia scemato intorno a lui il favore del pubblico, che non ricordava in così lungo spazio di tempo una sola ostilità di spettatori, questo attore che si affacciava ogni sera nei maggiori teatri della penisola, con la persuasione di stabilire sempre tra sè e l'uditorio una corrente di simpatia, era un timido, un dubbioso, che spesso, tra le quinte, prima di dirigersi verso la ribalta tremava come un esordiente.

Claudio Leigheb, da quando ha calcato le scene avrà recitato in complesso, parecchie migliaia di sere, il più delle volte innanzi a' pubblici esigenti delle grandi città. Eppure questa lunghissima dimestichezza, che rende così sicuri e tranquilli tutti gli altri attori, non riusciva a disarmare, in alcun modo, i dubbi e i timori che, ad ogni recita eccezionale, assalivano l'applaudito brillante. Perciò un grande sforzo di volontà doveva animare tutte le sue manifestazioni artistiche, fino a trarlo, man mano, dalla schiavitù della timidezza che lo signoreggiava.

Intanto egli, rompendo una tradizione della quale

non si sono saputi liberare neppure alcuni grandi attori viventi, aveva bandito dalle sue interpretazioni ogni *soggetto,* cioè ogni invenzione personale, non stabilita dall'autore del lavoro. Il Leigheb professò un rispetto illimitato per l'opera altrui, e dopo che aveva acconsentito ad eseguirla la considerava cosa sacra ed immutabile.

Maggiore era quindi il merito suo presentandosi quale semplice collaboratore anzichè soverchiatore del pensiero del poeta: ed ottenendo, malgrado ciò, i mirabili effetti che tutti sanno.

Pensate alle sue più gioconde interpretazioni, al *Marito di Babette,* che nessuno è riuscito ad uguagliare, neppure in parte; al tenente Raparelli della *Guerra in tempo di pace;* alla *Zia di Carlo;* al protagonista delle *Sorprese del divorzio;* e considerate che Leigheb non vi ha aggiunto mai una parola, ed ha reso vive ed attraenti quelle indimenticabili figure con la forza del suo talento comico.

Che antitesi strana non offrirebbe, a questo proposito, un parallelo tra Claudio Leigheb ed Ermete Novelli! Il primo otteneva ogni risultato per via di riflessione, il secondo vince ogni difficoltà che gli si presenta con l'improvvisazione.

Novelli, una volta, si era impegnato a rappresentare un dramma in versi, in cinque atti, la cui azione si svolgeva ai nostri giorni. Alle prove si convinse che il dramma avrebbe sicuramente nau-

fragato. Che cosa fece allora? Ridusse il lavoro in un atto, in prosa, s'intende, e trasportò l'azione alla fine del secolo decimottavo.

Il dramma trionfò!

Claudio Leigheb, alle prove di qualche lavoro nuovo, nella penombra del palco scenico reso ardito dall'affettuosa e rispettosa intimità dei suoi compagni, usciva talvolta in una battuta così comica, improvvisava una scenetta di così indovinato umorismo, che tutti, gradevolmente sorpresi, pensavano già alle attrattive che per quella battuta e per quella scenetta si potevano aggiungere al lavoro.

Ma ecco che, arrivati alla rappresentazione, il Leigheb era di nuovo assalito dai suoi scrupoli, e mentre faceva ugualmente trionfare il lavoro per virtù della sua arte applicata al pensiero dell'autore, rinunziava ad allargare il suo successo personale piuttosto che tradire l'essenza di quel pensiero.

Pochi artisti, agli occhi del pubblico, apparivano dotati di una franca spontaneità al pari del Leigheb. E invece la sua preparazione era lenta e faticosa. Non solo egli aveva bisogno di studiare la parte letteralmente, ma studiava anche quella dei suoi interlocutori, tanto è vero che un semplice spostamento di parole sulla scena lo turbava, e per un attimo lo arrestava di fronte alla battuta inattesa.

Ogni altro mutamento che potesse avvenire intorno a lui, anche se impercettibile, contribuiva

del pari ad intimorirlo. Egli era abituato a quelle date voci, a quei medesimi trucchi de' compagni, a quelle determinate entrate ed uscite nel palcoscenico.

Gli attori, per esempio, che eseguirono con lui per la prima volta *Le sorprese del divorzio,* di anno in anno si erano andati disperdendo nelle altre compagnie; ma ai loro successori il Leigheb ha raccomandato gli stessi atteggiamenti e gli stessi abiti di quei primi interpreti della commedia ed egualmente in tutti gli altri lavori che eseguiva si studiava di mantenere intatta la prima visione che ne ebbe e la prima impressione che ne riportò.

Come spiegare questi contrasti in un artista, il quale, appena arrivato alla ribalta sapeva suggestionarsi con tanta torza fino ad apparire sempre giovane e sempre alacre!

E' che un grande, smisurato amore per la sua arte ha sempre sorretto tutta la vitalità di Claudio Leigheb. Egli era di quei buoni comici, di razza italiana, che non vivevano felici se non calcando le tavole del palcoscenico.

E come essi, egli sarebbe stato felice di morire su quelle tavole, rivolgendo il suo ultimo sorriso alle folle che lo comprendevano e lo amavano.

CHI È DELLA ROSSA?

GENNARO DELLA ROSSA

Chi è Della Rossa?

Se non siete uno spettatore dei teatri di Napoli e di Roma potete fare a meno di leggere questo capitolo. Perchè vi è un comico che gode di una grande popolarità, a Napoli ed a Roma, ed è tuttavia completamente sconosciuto a Firenze, a Genova, a Torino ed a Milano. Eppure egli è un artista oltremodo tipico, assai superiore per originale e spontanea comicità a molti attori la cui rinomanza si estende da un punto all' altro della penisola.

Sono forse questi gli inconvenienti della scena dialettale, che deve spesso localizzarsi, per la difficoltà di essere compresa oltre i confini della propria regione, per quanto Grasso, con un dialetto dei più oscuri e difficili, sia riuscito a farsi comprendere ed apprezzare in ogni parte d'Italia ed all'estero, come tutti sanno.

Ma Edoardo Scarpetta, per consuetudine propria, seguendo a rovescio l'esempio di Ferravilla che rare

volte si è recato nel mezzogiorno d'Italia, da parecchi anni ha confinato il campo della sua attività nei teatri di Roma e di Napoli, eppure nessuno ignora quale eccezionale artista comico egli sia, e quale contributo di modernità abbia recato sulla scena partenopea, dopo la sparizione di Pulcinella.

E chi ricorda, oggi, in alta Italia, l'espressivo gioco scenico di Scarpetta, e chi conosce di nome e di fama i suoi principali cooperatori?

Eppure ve ne ha uno che rivaleggia, spesso, con lo stesso grande comico napoletano, e che il pubblico del *Sannazzaro* e del *Valle*, applaude ed ammira come uno dei maggiori astri della scena.

Costui si chiama Gennaro Della Rossa, e si può dire che abbia improntato la propria arte scenica a qualcosa di diverso di ciò che non abbiano fatto lo Scarpetta con la sua deliziosa festività ed il Pantalena con il suo caratteristico verismo.

Gennaro Della Rossa si è specializzato nello studio di alcuni tipi il cui umorismo deriva dalla loro medesima figurazione nella vita.

Ma per comprendere da quale felice successo sia coronato ogni nuovo sforzo del Della Rossa bisogna appunto ricordare come egli sia bizzarramente passato dalla commedia della vita a quella del teatro.

Il Della Rossa era, in origine, un usciere di tribunale, come lo fu suo padre.

Da giovinetto visse tra le citazioni ed i processi,

trovandosi ogni giorno a contatto con le più strane figure del mondo giudiziario, figure talvolta da romanzo e da teatro, per le abitudini, per il modo di vestire, per il linguaggio.

Il giovane usciere osservava e fotografava tutto nella propria mente.

Suo padre, come è facile comprendere, voleva che si avviasse per la carriera giudiziaria, ma sua madre era sorella del famoso pulcinella Antonio Petito, il sovrano del buonumore nel teatro *San Carlino*.

Vi era dunque una ragione ereditaria perchè il Della Rossa potesse da usciere durante la giornata, tramutarsi alla sera in filodrammatico.

E così fece, vivendo tra ansie e timori, dato il rigorismo di suo padre e quello ancora più legittimo de' suoi superiori al tribunale; ma era tanta in lui la passione per il teatro che, con pericolosa audacia, finì per scritturarsi in una compagnia regolare, pure continuando a fare l'usciere.

E gli capitò, mentre recitava al teatro Partenope, con la compagnia De Chiara, di essere colpito contemporaneamente da due multe, una inflittagli dal suo capocomico per essersi allontanato troppo presto dalla prova, ed una giuntagli da parte del cancelliere del tribunale, che attendeva fremente il fascicolo di una causa, senza del quale non si poteva dare principio ad un processo in corso!

Ma un giorno, morto il padre, dovette decidersi

a scegliere fra il tribunale ed il teatro, e naturalmente scelse quest'ultimo.

Recitò da prima in tutti i piccoli teatri di prosa, di operetta, e di ballo, e fu, a seconda delle occasioni, attore brillante, operettista e mimo.

Entrò nella compagnia di Edoardo Scarpetta nel 1888, e riuscì subito a farsi notare accanto al famoso comico, allora nel fiore della sua arte e della sua fama, mentre recitavano con lui altri due applauditi attori della scena dialettale, il Pantalena e il De Crescenzo.

Della Rossa cominciò allora a mettere a profitto la messe degli studi e delle osservazioni che lungo parecchi anni aveva raccolto nel bizzarro mondo giudiziario.

E fu sopratutto un caricaturista, un umorista, creando alcuni singolari tipi che altro non erano se non la copia esatta delle più note macchiette dei tribunali di Napoli. Egli ebbe la perspicacia di trasportare le sue figure nell'ambiente delle commedie che doveva riprodurre, adattandole a ciascuna delle parti che si accingeva ad interpretare.

Ho nominato più sopra, incidentalmente, il Ferravilla; devo ora invece associare meditatamente il nome di Della Rossa e quello dell'insigne artista milanese, perchè il comico napoletano, nel disegno delle caricature, ha spiegato il medesimo senso di minuziosa verità senza essere per questo un imitatore.

Egli è diventato ferravilliano per temperamento, per istinto, mentre ignorava perfino il nome del creatore di *Massinelli* e di *Tecoppa,* e in questa causale trasumazione è riuscito a staccarsi completamente dalla comicità vivace e rumorosa de' suoi compagni di scena.

Il Della Rossa, ripeto, fa ordinariamente delle piccole caricature, ma le cura in ogni particolare, nella voce, nei gesti, nel movimento, escogitando allo stesso tempo le più strane foggie di vestire.

Egli si è reso specialista nella riproduzione dei vecchi metodici, che si distinguono per qualche *tic* nervoso, o per qualche consuetudine ridicola.

Difficilmente riproduce le sembianze di un giovane, o di un uomo maturo, per quanto non abbia che 47 anni.

Non ama che i suoi vecchi faceti o bisbetici, scaltri o donnaioli.

Andatelo a sentire nella parte del custode del monastero in *Santarellina,* o quando si pavoneggia sotto la divisa di capitano dei pompieri in *Cammerera nova,* e vi convincerete come sappia delineare, con poche battute, due tipi attraentissimi.

Nella *Criatura sperduta* ha introdotto una macchietta veramente gustosa, un padrone di casa che lotta invano con un suo inquilino; come è indimenticabile la sua duplice incarnazione, nella parodia della *Bohème,* allorchè da vecchio *viveur* si

tramuta in *Rodolfo,* e canta comicamente quasi tutta la parte del tenore.

Il Della Rossa, al pari del suo capocomico Scarpetta, ha voluto essere anche commediografo, ed ha dato al teatro dialettale *Sotto l'orologio, Na papera e nu micco, Tutte 'mbroglie* ed altri numerosi lavori che si sono eseguiti con successo.

Ma a dire il vero credo che gli spettatori napoletani e romani abbiano sempre preferito l'attore all'autore; è difficile possedere la spontaneità e la freschezza di Scarpetta come commediografo e lontanamente eguagliarlo in quel capolavoro della scena partenopea che s'intitola: *Miseria e nobiltà.*

Invece come attore festevole, come caricaturista incisivo, il Della Rossa è riuscito a dividere seralmente gli applausi con il suo celebre capocomico.

UN ATTORE ROMANTICO

ENRICO REINACH

ENRICO REINACH

Un attore romantico.

ENRICO REINACH

Vi sono degli attori che hanno brillato finchè fu in voga un dato repertorio, e che hanno incominciato a declinare, o meglio ad appartarsi quando quel repertorio non ha incontrato più il gusto del pubblico. Quegli attori si erano intimamente legati a certe figurazioni sceniche che meglio rispondevano al loro temperamento e alla loro fantasia, e non seppero poi, o non vollero acconciarsi alle nuove foggie teatrali. Qualcuno forse si adattò, come un vecchio legittimista talvolta si piega a servire il Governo dell'usurpatore, tenendo celato in cuore il rimpianto di altri tempi e di altre usanze.

A questa categoria io credo che si possa assegnare Enrico Reinach, il quale per oltre un lustro ha unito il proprio nome e le propria arte al repertorio romantico del nostro teatro di prosa, e si è tratto in

disparte, sdegnoso e solitario, man mano che sono andati disparendo i fatali e avventurosi eroi di *Raffaello e la fornarina* e del *Romanzo di un giovane povero*.

Non voglio dire con questo che il Reinach non abbia saputo recitare anche nell'altro repertorio, in quello dell'amore umano ed impetuoso. Ma la sua voce e la sua figura avevano espresso per molto tempo, sulla scena, la passione sentimentale ed erano rimaste armonicamente congiunte alle più romantiche visioni della ribalta.

Pretendendo che il Reinach interpretasse altre sensazioni di vita e di fantasia, si rompeva un fascino, e nessuno, del resto, osava immaginare il seducente attor giovane della *Celeste* e di *Marcellina* ne' panni del cinico seduttore di qualche commedia verista.

Perchè il Reinach fu ed è rimasto essenzialmente attor giovine, un ruolo che oggi esiste solo di nome, tante trasformazioni esso ha subito con l'avvicendarsi del repertorio passionale.

Ora si confondono facilmente i connotati del primo attore con quelli dell' attor giovine, ed il secondo, sulla scena, non ha altra ambizione che di tramutarsi nel primo.

Ma forse i nostri attori giovani hanno ragione, giacchè le parti nelle nuove commedie non sono più equamente divise come una volta.

Adesso è soltanto il primo attore che ama, che seduce, che ammazza o che si uccide per amore. Che cosa resta da fare allora all'attor giovine?

Una volta non era così.

Prendete per esempio, la *Cecilia* di Pietro Cossa. Vi sono due bellissime parti per il primo attore e per l'attor giovine, quella di *Giorgione* e quella di *Morto da Feltre.*

Anzi la prima volta che si eseguì la *Cecilia* — e ne era protagonista Virginia Marini — il Reinach giudicava che la parte di *Morto da Feltre* non fosse nella linea del suo ruolo, e non voleva accettarla, ma poscia si lasciò persuadere, ed eseguendola ottenne sempre uno de' suoi maggiori successi.

E *Morto da Feltre* è una figura essenzialmente romantica, degna della immaginazione di V. Hugo.

Il Reinach è stato attratto verso la scena per istinto e non per tradizione, contrariamente a tutte le consuetudini sceniche.

Suo padre era un commerciante tedesco, ed il giovine Enrico incominciò a frequentare la filodrammatica di Milano, allora diretta da Amilcare Bellotti.

Nel 1875 era già primo attor giovine, nella compagnia di Luigi Pezzana, mentre Eleonora Duse vi ricopriva il ruolo di attrice giovine.

Si sentì subito artista di sentimento, ed al sentimentalismo scenico conferì il prezioso ausilio della

sua avvenenza, della sua eleganza, e della sua voce calda e penetrante.

In quei primi anni di carriera si distinse in particolar modo nella *Marcellina* di Marengo, e nell' *Agnese* di Cavallotti. Poi fu scritturato da Bellotti-Bon, e si trovò a fianco della Marini, di Salvatori di Garzes, interpretando per la prima volta il *Figlio di Coralia* di Delphit, il *Fratello d'armi* e la *Partita a scacchi* di Giacosa, *Le due dame* di Paolo Ferrari, il *Cantico de' Cantici* e *La luna di miele* di Cavallotti, tutti lavori ne' quali l' attor giovane aveva campo di spiegare le più svariate seduzioni, accendendo i cuori e le fantasie delle spettatrici.

Il Reinach piaceva molto, ed era specialmente applaudito dal pubblico femminile. Ciò lo lusingava assai, e se qualche volta l'applauso non giungeva, se ne mostrava rammaricato.

Vi era una parte, per quanto di bella prestanza, in cui non riusciva a farsi applaudire, ed era quella del duca di Candia, ne' *Borgia* di Pietro Cossa.

Il duca viene al primo atto a raccontare innanzi a suo padre Alessandro VI una disfatta che gli ha inflitto, in uno scontro regionale, il condottiero Vitelli. Il pubblico rimaneva muto dopo quello squarcio che finiva coi versi:

Ed io pure sarei morto o nelle mani
Caduto del Vitelli se l'amica
notte non mi salvava.

Ed il Reinach se ne irritava.

Allora che cosa pensò di fare?

Una sera, ad Alessandria, terminato il breve racconto, vi aggiunse, con voce inspirata e fremente, questi altri versi:

E se pari al valor non fu fortuna
Parmi viltà l'oltraggio,
Prode guerrier che per la patria pugna
I nemici combatte e non li conta.

L'uditorio proruppe per la prima volta in un fragoroso applauso, tra il vivo stupore di Andrea Maggi, che riproduceva la parte di Alessandro VI, e degli altri attori che stavano in scena.

Il Reinach era riuscito finalmente a soddisfare la propria vanità di artista, aggiungendo all'improvviso a' versi del Cossa una tirata lirica che aveva letto in non so più quale dramma di D'Ormeville.

Naturalmente l'esperimento d'Alessandria non fu ripetuto in altre piazze, e Reinach dovette accontentarsi di essere applaudito in tutti gli altri lavori che eseguiva.

Questo attore singolare, che seppe unire la signorilità al calore, fu successivamente nella compagnia *Nazionale*, in quella di Pasta, con Tina di Lorenzo, e in tante altre che formò lui stesso o di cui divise la direzione e la proprietà, rimanendo

sempre fedele a' suoi ideali artistici, e procurando di mantenersi in quella linea interpretativa a cui lo avevano destinato la figura ed il temperamento.

Ed anche sposando la leggiadra e valorosa Edvige Guglielmetti volle rimanere in un' atmosfera gentilmente romanzesca.

Il matrimonio era avversato da' parenti, e la Guglielmetti si dovette separare forzatamente dal suo innamorato, e si recò con la compagnia di Andrea Maggi in America.

Reinach soffriva assai e recitava perplesso e distratto. Pasta, che era suo socio, preoccupato per questo stato d'animo, che aveva una ripercussione sulla scena, pensò:

— Bisogna far ritornar subito la Guglielmetti, e farli sposare!

E senz'altro spedirono 7000 lire di penale a Maggi, e la Guglielmetti, che era appena sbarcata a Buenos-Ayres, prese lietamente la via del ritorno, e dopo un mese, i due innamorati festeggiavano le loro nozze a Roma, rimanendo da allora sempre uniti nella vita e sul palcoscenico.

L'ASCENSIONE DI DINA GALLI

DINA GALLI e la sua bambina

L' ascensione di Dina Galli

Non è una parigina, eppure attraverso tutti i ricordi letterari e personali che possiamo adunare nella nostra mente, quando vediamo Dina Galli folleggiare nel suo speciale repertorio di *pochades*, pensiamo subito che se ella non è nata a Parigi è la sola attrice italiana che ci sappia esprimere, sulla scena, tutta la elegante frivolezza delle irriflessive creature che amano e vivono sulle rive della Senna.

Come ha fatto per sbucare dal piccolo *vaudeville* milanese, nel quale cantava e recitava, quasi inosservata, accanto al grande Ferravilla, e giungere in breve tempo alle riproduzioni di tante attraenti figure parigine?

Evidentemente per l'impulso della sua ammirabile spontaneità artistica, una spontaneità che anima tutte le sue allegre creazioni e conferisce a ciascuna di esse un sapore sempre diverso, ma arguto e frizzante.

Il pubblico non può seguire i pedanti del teatro nelle loro ripetute distinzioni, quando assegnano dei confini d'arte più ad un genere rappresentativo che all' altro, e non crede, per esempio, che *Loute* che ha un ingegnoso intreccio comico, debba essere esiliata fuori di quei confini.

Di conseguenza la riproduzione che fa Dina Galli della scaltra eroina di *Loute*, per il pubblico, malgrado tutte le proteste dei pedanti, vale artisticamente quanto la interpretazione che un' altra qualsiasi celebrata attrice ci può dare della *Signora dalle Camelie* o di *Casa di Bambola*.

La genialità, e sopratutto la personalità di un' attrice, non si misura coi particolari effetti che si possono ritrarre in maggior copia da una concezione drammatica anzichè da una concezione comica. Il *virtuosismo* scenico mi pare non debba sorridere neppure ai pedanti travestiti da innovatori.

Ora Dina Galli reca una genialità e una personalità di carattere superiore nelle sue più evanescenti riproduzioni comiche, e quando segna di tanta amabile furberia e di tanta sorridente freschezza i folli quadri di *Loute*, e riesce ad essere audacissima negli atteggiamenti e nelle parole, senza varcare l' estremo limite del buon gusto, io sostengo che la sua arte raggiunge la perfezione.

*

Mi pare dunque doveroso reintegrare quest' attrice, che ha così mirabile la fantasia e così perenne la freschezza, nel dominio della propria personalità.

Troppo spesso si è scritto che la Galli deriva dalla Judic e dalla compianta Pia Marchi, due artiste che probabilmente ella non ha mai intese, e delle quali può avere rinnovato inconsciamente qualche tipica espressione.

Ma ella è ormai attrice di una personalità schietta e originale, appunto perchè sa cogliere e armonizzare gli effetti più comici insieme con quelli più drammatici.

Dina Galli rompe quel filo convenzionale che d'ordinario a teatro separa il riso dal pianto, ed abolisce quel *virtuosismo* delle gradazioni empiriche di cui si compiacciono perfino le grandi *dive* della scena.

L'attrice della *pochade* scapigliata dando spesso vita ad eroine più vere ed umane, non esula dal suo campo favorito, e non intende salire fino alle vette del dramma e della tragedia, ma come nella vita, pensa che anche le più sorridenti creature talvolta possono soffrire e piangere: e ce ne offre incarnazioni sicure ed immediate al pari di quella di *Friquet*.

E domani invece versatile e spontanea, si abbandonerà alla maliziosa risata della *Dame de chez Maxim*.

Con quale scopo, dunque, si vuole limitare il suo campo, quando ella stessa rifugge, nel teatro come nella vita, da tutto ciò che è banale e convenzionale?

Perchè Dina Galli non è la consueta prima attrice del vecchio stile italico, che distilla la propria vanità esigendo nella scrittura l'assolutismo del *ruolo* con tutte le gale delle parti primarie.

Buona e semplice — appunto perchè artista di grado superiore, — reciterebbe con la medesima spontaneità una qualsiasi parte di generichetta, se la credesse utile al successo del quadro scenico, e continuerebbe a ridere del *ruolo* assoluto, dentro e fuori della scena!

❧

Ma ho nominato Ferravilla, e non è certo fuor di luogo asserire che la sua arte cesellatrice abbia avuto una influenza, sebbene indiretta, sulla spontaneità di Dina Galli. La piccola crisalide ha realmente tessuto i suoi primi fili d'oro accanto a lui, ed ha poi aperto le ali ad un volo magnifico.

Dina Galli potrebbe perciò definirsi la sua più grande allieva, allieva nella psicologia artistica, e

senza che per questo egli abbia dovuto impartirle uno speciale insegnamento scenico.

Del resto non s' insegna nulla a chi è nato sul palcoscenico ed è diventato artista, ripeto, per spontaneità del proprio temperamento. E Dina Galli ebbe non solo per culla un angolo della scena, ma fu subito la bimba prodigiosa, che sa già recitare prima di balbettare.

La sua infanzia artistica rivive tutta tutta nei racconti degli antichi comici milanesi, ed è appunto uno di essi, il vecchio Fumagalli, che or non è molto a Milano mi ha fatto un' eloquente ed entusiastica narrazione della vigilia d'arte di Dina Galli: assai prima cioè che essa, ancora giovinetta, incominciasse a recitare a fianco del Ferravilla.

Non sapeva ancora camminare, — mi disse il Fumagalli — e già passava gran parte delle mattinate e delle serate a teatro, accanto alla mamma. I primi passi incerti e traballanti li fece trotterellando sulle assi del palcoscenico. A tre anni riproduceva, in alcune commediole, delle bambine che non parlano. La rivedo ancora, con i suoi occhioni intelligenti, sempre sbarrati, attenti all' azione che si svolgeva sulla scena. Non era una bambina, era già l'attrice in erba, che esprimeva con la fisonomia quello che non doveva e non poteva dire colla voce. Ma a quattro anni recitava, e a cinque anni era una artista.

Parrà strano; ma a quattro anni, trovandosi in una randagia compagnia dialettale, incominciò a recitare in italiano. Così volle la madre e così fu. In dialetto milanese recitò alcuni anni dopo. A cinque anni, recitando *Il primo dolore,* mandava in visibilio il pubblico del Politeama " Duca di Genova „ alla Spezia, quantunque il teatro troppo vasto non fosse adatto nè alla commedia, nè tanto meno alla recitazione di una bambina. Eppure la piccina riusciva a intenerire e a far piangere anche gli spettatori più induriti! Piangeva il pubblico, piangevano gli artisti sulla scena, piangeva la madre fra le quinte, e alla fine del lavoro, quando correva tutta commossa dagli applausi, a slanciarsi tra le braccia della mamma, piangeva anche lei, e allora sì, che lagrimava di gusto!

Le rivedo ancora, — soggiungeva il vecchio comico milanese — madre e figliuola teneramente abbracciate, con il *trucco* del viso rigato dalle lagrime! Ma due minuti dopo, la madre rimproverava aspramente la bambina perchè avrebbe potuto recitare meglio! Erano ammonimenti giusti, ma forse un po' eccessivi in quel momento di generale commozione.

Fumagalli ha così continuato il suo interessante racconto.

Terminata la recita, però, terminavano anche le sgridate, e allora bisognava sentire la piccola Dina nella sua espansiva loquacità!

Sempre con le braccia e le mani in moto, come ora. Quando era obbligata al silenzio parlava con le mani; quando era costretta alla immobilità, parlava con gli occhi. Quando scoppiava una risata fra i compagni, chi l'aveva provocata? La piccola Dina, ridotta al silenzio e all'immobilità dalla madre che faceva il viso arcigno, ma che alla fine era trascinata anche lei a ridere, vedendo la figlia atteggiare il volto ad una irresistibile comicità!

Ecco altri due aneddoti di quel periodo infantile.

Sempre peregrinando nelle città di provincia, la misera compagnia capitò al teatro Ernesto Rossi, di San Remo. Il questore, ammaestrato dai cattivi successi di altre compagnie, non voleva accordare il permesso di apertura del teatro e fu solo dopo vive insistenze e preghiere che lo accordò per cinque rappresentazioni con l'obbligo in quel frattempo, al capocomico, di provvedersi di un'altra piazza.

— Qui non farete un soldo, osservava quel provvido funzionario. Figuratevi che per inaugurare e dare il nome al teatro venne scritturato, per alcune sere, il grande tragico Ernesto Rossi, eppure l'impresa ci ha rimesso le spese!

I componenti la compagnia, avviliti e scoraggiati, si riunirono allora per una specie di *referendum*, e all'unanimità decisero — quale àncora di salvezza — di mandare subito in scena la loro minuscola attrice.

Come consuetudine, la bambina non recitava che dopo le prime tre rappresentazioni.

In quel memorando e periglioso esordio, ella, conscia della propria responsabilità, superò se stessa. Fu un delirio. In grazia sua la compagnia si fermò a San Remo per quasi due mesi, e venne riconfermata per altra stagione a migliori condizioni.

Nello stesso anno la compagnia si recava a Ferrara, e gli affari procedevano abbastanza bene, giacchè riproduceva a preferenza operette e *vaudevilles*.

Si doveva mettere in scena un'operetta vivamente attesa: *Un matrimonio fra due donne*. Ma nei cassoni non si trovò più la musica.

Rubata? Smarrita? Dimenticata? Chi lo sa! Si pensò allora di allestire un altro spettacolo, ma il proprietario del teatro, che faceva grande assegnamento sul *Matrimonio fra due donne*, non volle sentire ragioni e concluse: O fra tre giorni si riproduce la nuova operetta, o io chiudo il teatro!

Altra riunione dei comici desolati, altro *referendum*, e altro insperato salvataggio per opera di Dina Galli. Essa, fino da allora, era dotata di un finissimo intuito musicale, e sapeva tutto lo spartito a memoria, dalla prima nota all'ultima, per quanto non prendesse parte alla riproduzione del *Matrimonio fra due donne*. Ma l'aveva imparato tutto tendendo l'orecchio fra le quinte, mentre gli altri lo eseguivano.

E così il maestro si mise al piano, la piccina al suo fianco, e tre giorni dopo la famosa operetta veniva riprodotta con grande successo!

❧

Armellina Nesti, buona comica milanese, moglie del defunto buffo Giuseppe Galli, entrò nella compagnia di Edoardo Ferravilla nel 1890, conducendo seco la figliuola Dina, che era finalmente diventata una giovinetta, dopo la vita strana ed errabonda delle piccole compagnie di provincia.

La signora Nesti veniva chiamata a sostituire, nel *ruolo* di caratterista, la compianta Giovannelli, e la Dina era scritturata senza paga, e con l'obbligo di fare le comparse!

Ma in poco tempo, come ho già detto, la crisalide sbucò dal suo bozzolo di seta, e la giovane attrice, cresciuta in età ed in statura, riuscì a farsi notare ed apprezzare financo vicino all'immenso Ferravilla che con la sua luce abbagliante aveva sempre oscurato i compagni di scena.

Nei primi tempi la fanciulla si valse particolarmente del suo istinto imitativo; a Venezia, per esempio, si faceva applaudire recitando una particina in veneziano, a Torino in piemontese, a Genova in genovese.

All'*Alfieri* di Torino, una sera, mentre cantava

una canzonetta francese, illuse talmente uno spettatore, parigino puro sangue, che costui scommise con alcuni signori torinesi che l'applaudita canzonettista era nata indubbiamente sulle rive della Senna. Infatti la figura, l'accento, la *verve*, tutto in lei tradiva la parigina... di Milano!

L'arte di Dina Galli, dunque, si è plasmata liberamente, ma sotto l'influsso di Edoardo Ferravilla, che per molti anni l'ha seguita con il suo occhio vigile, durante tutta l'ascesa trionfale che ella ha compiuto quasi inconsapevolmente, con un raro senso di modestia, di bontà e di letizia.

LE BIZZARRIE DI UN COMICO NAPOLETANO.

SERAFINO MASTRACCHIO

Le bizzarrie di un comico napoletano.

SERAFINO MASTRACCHIO

Non è una delle celebrità del nostro teatro. Anzi il suo nome, che ebbe alcuni anni or sono una certa voga e comparve alla testa di apprezzate compagnie d'operette, è scomparso da qualche tempo dagli elenchi ufficiali della scena italiana, e si è andato a rifugiare — ma a caratteri assai piccoli — accanto a quello di Edoardo Scarpetta.

Serafino Mastracchio dunque, oggi, per il pubblico che dimentica e che bada soltanto ai nominativi illustri, non è altro che un semplice attore della numerosissima compagnia di Edoardo Scarpetta, la cui notorietà può ancora sussistere, in un grado minore, negli ambienti teatrali di Napoli e di Roma; le due sole città dove per buona parte dell'anno recita il suo famoso capocomico.

Eppure il Mastracchio, a chi ben lo rammenti e lo conosca, è un tipo singolarissimo di artista proteiforme, è una delle più curiose macchiette della scena italiana, tanto a teatro, quanto nell'intimità, e per certi suoi atteggiamenti, per certe sue bizzarrie egli potrebbe essere definito un continuatore, forse inconsapevole, della *commedia dell'arte*.

Mastracchio è un adoratore, fino alla follia, della vita teatrale, genericamente considerata, ed ecco perchè, secondo lui, non ha incontrato quella fortuna che si riprometteva.

Egli si è voluto mantenere, deliberatamente, un volubile del teatro, ha voluto abbracciare troppi generi, si è pentito appena incominciava ad ottenere il successo in un dato repertorio, ed ha subito scelto altre vie, per tornare indietro da capo, disperdendo così ogni semenza e non raccogliendo che scarsi frutti. Egli è stato un grande impressionabile e un grande impressionista, a cui ha nociuto, e forse nuoce tutt'ora, l'ardente passione che lo lega al teatro e a tutte le sue manifestazioni.

Mastracchio quando parla del teatro, quando parla specialmente dei grandi attori, si esalta fino alla commozione, ed usa spesso un linguaggio sproporzionato alle cause. Egli — con una modestia eroica — si definisce da sè un istrione, ma distribuisce gli aggettivi più qualificativi a tutti coloro che, sulla scena, si siano elevati appena di una spanna.

Per darvi, senz' altro, un esempio dello stile e della fede di Serafino Mastracchio apro il suo magnifico volume intitolato *Il mio scudo,* e ricopio parte della prefazione dedicata alla sua figliuola Libera. Essa dice:

" Sai che tuo padre nacque di marzo? Perciò qualcuno gli attribuisce un piccolo ramo di pazzia... Ad onta di questo, tuo padre è riuscito a formarsi un ricco patrimonio. Io so, figlia mia, che tu mi ami anche povero, poverissimo; e che se io ti dicessi: ho accumulato del denaro per te, nessuna emozione ne avresti, poichè la tua anima nobile altri sogni ha accolto ed altri sentimenti nutre. Il mio tesoro non è quello di Golconda; il mio tesoro non è un mucchio d' oro.

" Io, negli anni della mia vita d' umile attore, ho carpito subdolamente l' affetto, la simpatia, l' incoraggiamento delle più autentiche celebrità del teatro italiano; io ho qui, vedi, in un fascio enorme, fotografie con dediche affettuose e lusinghiere, lettere autografe, che ho conservato gelosamente, e di cui oggi, giunto al mio cinquantesimo anno di età, voglio far pompa, con orgoglio... Io voglio che si sappia che ho accumulato un tesoro; e per farlo sapere, tuo padre, nato di marzo, sarà tanto temerario da stampare un volume biografico di tutti gli artisti italiani, dei quali ho raccolto, in tanti anni, fotografie e autografi.

" Il mio patrimonio è formato da autografi preziosi, da fotografie dedicatemi dalle illustrazioni della scena, è un patrimonio che, credo, molti potrebbero invidiarmi, e che io lascio a te, figlia mia !

" La mia cara creatura dimenticherà che io sono stato un saltimbanco impenitente, tanto volubile da recitare nel drammatico come nel comico, da passare dall' operetta alle compagnie col pulcinella, da fare il mimo, il canzonettista e il trasformista... a tempo perso... specialmente per guadagnare la lira... non quella di Apollo (è l' unica colpa che ho commessa !) rimanendo così sempre nella più penosa, trascurabile e trascurata oscurità. Però spesso un bagliore di luce mi illuminava, quando o nel treno, o per le vie, o per le botteghe di caffè, o nei *bars*, nei *restaurants* (quando mi riusciva abbandonare la taverna) qualcuno mi salutava rispettosamente, cavandosi il cappello, ed inchinandosi profondamente... mi scambiava... per Ermete Novelli... Era uno sprazzo di luce effimero, fugace, che mi faceva ripiombare nel buio più pesto, mi inabissava nel nulla ".

L' autore di questa curiosa prefazione si sottoscrive *Serafino Mastracchio, comico da burla, profanatore del tempio di Tespi, denigratore della bella lingua italiana.*

Si direbbe che vi sia in lui quasi un'ostentazione di modestia, ma non è così. *Il mio scudo,* senza

SERAFINO MASTRACCHIO

essere affatto un libro autobiografico — anzi il comico napoletano non parla di sè che nella prefazione — si potrebbe definire la sintesi della strana vita artistica del Mastracchio, giacchè mentre con le parole che ho riportato egli ha l'aria di scherzare, tutto il volume è composto seriamente, con una straordinaria esuberanza di affetti e di ammirazione.

In esso — ed è stampato, ripeto, magnificamente — egli ha riprodotto tutti i ritratti che gli hanno mandato i maggiori attori e le maggiori attrici, e, dal suo canto, vi ha aggiunto delle piccole biografie, oltremodo laudative, e tutte le lettere autografe con le quali i donatori e le donatrici gli accompagnavano le fotografie.

Il volume in commercio costa cinque lire; ma il Mastracchio naturalmente, rimettendoci parecchie migliaia di lire, lo ha regalato a tutti quelli che lo desideravano, e se egli si incontrasse con qualcuno che lo avesse acquistato, sono certo che ne rimarrebbe assai mortificato.

☙

Ma vediamo un poco, al di fuori del suo libro, quali siano state le curiose bizzarrie di cui fu intessuta la vita artistica di Serafino Mastracchio.

E incominciamo col ricordare che egli, in Italia,

è stato il vero inventore delle trasformazioni teatrali, che più tardi Leopoldo Fregoli riusciva a riprodurre in modo così veloce e perfetto.

Era assai giovine e si trovava con una piccola compagnia girovaga ad Alcamo, in Sicilia, e doveva eseguire la parte di un vecchio nella *Campana dell'eremitaggio* del maestro Sarria, ma non aveva barba e parrucca.

Allora si recò in piazza, comprò del crine vegetale, e con l'aiuto d'un pezzo di tela dipinta si confezionò una stupenda testa di vegliardo, che destò l'ammirazione dei suoi compagni e del pubblico.

Da quella barba e da quella parrucca... nacquero le prime trasformazioni di Mastracchio. Egli, in pochi giorni, riproducendole da alcune stampe e fotografie, mise insieme le truccature di Garibaldi, di Mazzini, di Vittorio Emanuele, di Cavour, del principe Amedeo, di Giuseppe Verdi, di Cavallotti, e di Carducci; e ebbe un successo caldissimo e andò sempre più perfezionando la sua nuova arte, fino a costituire uno dei numeri di maggiore attrattiva negli spettacoli ai quali prendeva parte. Ideò allora parecchi studi di fisionomia, applicandoli, per esempio, ai colori e ai peccati mortali. In questo caratteristico scherzo ogni suo nuovo atteggiamento di viso raffigurava un colore della tavolozza (rosso, giallo, azzurro, ecc.) o un peccato capitale (gola, ira, invidia, ecc.)

Una volta, durante la villeggiatura, fu invitato da un signore a dare una speciale rappresentazione a Saltino, in Toscana, dove giungendo ebbe la gioia e la sorpresa di trovare Tommaso Salvini in maniche di camicia, che con un martello in mano aggiustava il sipario di un piccolo teatro. Anzi il grande attore fu lui stesso a disporre quella improvvisata rappresentazione villereccia, ed a compiacersi vivamente delle trasformazioni di Mastracchio, al quale donò la propria fotografia, con dedica autografa.

Mastracchio indubbiamente, nella statura, nei movimenti della persona e nel taglio del viso, rassomiglia molto a Novelli, sicchè anche ora gli riesce facile d'imitarlo perfettamente con un semplice trucco. Qualche volta egli si è fatto fotografare truccato da Novelli, ed i ritratti, messi in circolazione, sono stati scambiati per quelli del geniale interprete di *Papà Lebonnard*.

Molti altri tipi ha imitato il Mastracchio, anche fuori del teatro, con vivo successo. Una sera invitò nel suo camerino il vecchio buttafuori di Scarpetta, certo Schipani, con la scusa di farsi ripassare la parte che doveva eseguire, e intanto, mentre quegli leggeva, ne copiò la fisonomia, applicandola a sè stesso, e poi, mutato pure l'abito, si presentò nel camerino di Scarpetta come se fosse il vero Schipani.

— Cavaliere, è ora di principiare, posso dare il segnale? — e in così dire imitava alla perfezione la voce dell' antico buttafuori.

— Un momento! — rispose Scarpetta.

— Ma l'ora è passata, e poi ve la prenderete con me!

Allora il famoso capocomico napoletano, guardando dallo specchio il suo importuno subalterno, aggiunse irritato:

— *Né Schipà, fusseve addiventato vuie o patrone e io 'o buttafuori!?*

A questa uscita tutti gli altri artisti che assistevano, presso la porta del camerino, alla gustosa scenetta scoppiarono in una grande risata, e Scarpetta, venuto fuori, e accortosi dello scherzo, disse ridendo egli pure:

— *Mastracchio, site vuie? — e sulamente nu pazzo comme 'e vuie poteva fa chiste!*

Ma un tiro più allegro egli giocò a Napoli, all' impresario del teatro *Rossini,* Salvatore Golia, un brav' uomo, ma che godeva la fama di essere un po' troppo parsimonioso. Si rappresentava la commedia *Castigat ridendo mores,* ed il Mastracchio vi sosteneva la parte di un vecchio avaro. Gli venne perciò l' idea di trasformarsi completamente in Salvatore Golia, ed il trucco gli riuscì così bene, che mentre si accingeva ad uscire in scena, tra le quinte, molti suoi compagni lo scambiavano per il vero

Golia e lo salutavano rispettosamente. Ma quando giunse alla ribalta si propagò per tutta la sala un mormorio di sorpresa.

Lo stesso Golia, che si trovava in fondo della platea, gridò atterrito: — Ma chi è, Dio mio? Che cosa succede?

Ed altri credendo che ei fosse il noto impresario esclamavano ad alta voce:

— Ma don Salvatore è impazzito? O come gli è venuto in mente di recitare nella commedia?

Il lavoro, quella sera, ebbe un successo enorme, e fu tanta l'impressione che ne riportò il povero Golia, che egli, da allora, diventò più prodigo verso gli artisti.

Mastracchio si è divertito molto alle spalle degli amici e dei compagni anche come pittore. Tutte le pareti del palcoscenico del teatro *Valle*, nei ballatoi esterni dei camerini, da parecchi anni sono adorne di figure dipinte dal Mastracchio in grandezza naturale, e con perfetta somiglianza. Per certi effetti di colore di cui egli si sa ben valere, e per la semioscurità in cui ordinariamente si trova il palcoscenico, sembra che quei grandi pupazzi da un momento all'altro si devano muovere. Si vedono, Scarpetta in atto di chiamare qualcuno, il sugge-

ritore che si avvia verso il suo buco, con la papalina in testa, e lo stesso Mastracchio che sporge il capo dal camerino, ancor mezzo svestito.

All'*Arena Garibaldi* di Livorno una sera dipinse in fretta e in furia la propria figura nella parte interna di un certo gabinetto, dove il pubblico si reca di frequente negli intervalli; poi abbassò la fiammella del gas e si appiattò poco lungi.

A misura che giungevano gli spettatori, ed aprivano la porticina, ognuno di essi si ritraeva attendendo che lo sconosciuto, di cui si scorgeva il profilo rivoltato, avesse terminato le proprie... espansioni!

Ma il misterioso personaggio non si moveva mai, ed allora si elevarono vivaci proteste tra gli impazienti, finchè Mastracchio, spalancando la porticina e rialzando la fiammella del gas gridò: — Ma, signori miei, è libero!

Durante tutta la serata, dopo che si sparse la notizia dello scherzo, durò la lunga processione degli spettatori che si recavano a vedere Mastracchio... con le spalle rivoltate.

❧

Egli stesso ci ha detto quanto sia stato instabile nell' arte teatrale, e come sia troppo facilmente passato dall'operetta alla varietà, e dalla scena comica

a quella drammatica, dedicando spesso il miglior tempo che avrebbe potuto impiegare a studiare ed a perfezionarsi, a dipingere figure burlesche e ad inventare nuovi trucchi.

E il Mastracchio, dopo la voga che ebbe nei primi anni della sua carriera, quando Fregoli non aveva ancora raggiunto una grande notorietà, si andò man mano eclissando, diventò attore secondario, e non trasse quei vantaggi che la sua proteiforme genialità gli avrebbero assicurato, se egli fosse stato meno volubile.

Ma egli rimane tuttavia un artista singolare, un fervido entusiasta della vita e dei costumi teatrali, una *rara avis* che spende dei quattrini onde divulgare, per le stampe, il valore artistico dei suoi più illustri compagni.

Mastracchio sarebbe capace di morire di fame ma non si priverebbe per esempio, per barattarlo con un po' di pane, di un autografo di Tommaso Salvini.

CURIOSITÀ TEATRALI

I.

IL BACIO SULLA SCENA

II.

LA VERITÀ A TEATRO

CURIOSITÀ TEATRALI

I.

Il bacio sulla scena

Dove termina la finzione e dove incomincia la realtà allorchè, sulla scena, secondo l'indicazione del poeta o del musicista due bocche si devono unire in un bacio d'amore, dando agli spettatori tutta l'illusione della conquista e dell'abbandono? È difficile stabilirlo, non essendo possibile indovinare, dalla platea, quali ragioni di simpatia, di pudore, o magari di ripugnanza rendano un bacio fremente, o gli tolgano ogni sapore, tramutandolo in un meccanico gioco della scena.

Ad ogni modo è fuori di dubbio che lo scoccare d'un bacio, quando ha tutte le apparenze della realtà, e quando risuona sulle labbra d'una creatura bella e seducente, acuisce i desideri della folla

e rende gli spettatori, nella loro collettività, irascibili e gelosi, quasi si togliesse ad ognuno di essi quell'attimo d'inebriante felicità che passa sul palcoscenico.

Ho assistito, a suo tempo al teatro Nazionale, alla prima rappresentazione del *Sogno d'un valtzer* del maestro Straus e devo dichiarare che, da quando frequento il teatro, in ben rare occasioni avevo potuto constatare quanta suggestione eserciti lo spettacolo d'un bacio o meglio d'una lunga serie di baci, resi più desiderabili dalla bellezza dell'attrice, e dalla complicità della musica. Il pubblico quando li ha visti ripetersi con tanta evidenza e con tanta insistenza, colto dalla gelosia e dal dispetto, ha incominciato a mormorare sottovoce; ma qualche spettatore, più insofferente degli altri, ha gridato ad alta voce: basta! come se assistesse ad un esercizio pericoloso!

Certo lo Straus non poteva ritrovare riproduttori più efficaci della Elodia Maresca e del tenore Polisseni per la sua scena d'amore, al secondo atto del *Sogno d'un valtzer,* in cui i baci hanno un suono voluttuoso al pari di quello della musica.

E quando il Polisseni, tramutato in uno svelto tenentino, ghermiva la vezzosa attrice Maresca, resa più seducente dalla semplice *toilette* che indossava riproducendo la dama viennese d'una orchestrina notturna, e la ricopriva di baci, mentre ella reclinava

languidamente il viso, quasi ad offrire con maggior tenerezza il gustoso fiore della sua bocca, tra una nota e l'altra di un valtzer tentatore, si comprende come il pubblico, geloso della fortuna che toccava al giovane tenore, manifestasse un grande malcontento per non poter occupare il suo posto!

Mi ricordo che qualche anno addietro, quando Tina di Lorenzo trionfava con la sua bellezza e con la sua giovinezza, il pubblico si era creato da se stesso quasi custode della purità della stupenda attrice. E sempre che il primo attor giovane, l'*amoroso* come si dice nella terminologia della scena, si permetteva di baciarla, costrettovi dalla situazione del lavoro che si rappresentava, la folla esprimeva il proprio malumore, e spesso si elevavano dalla platea vivaci proteste!

Insomma le belle attrici, quelle che posseggono maggiormente l'arte di conquistare il pubblico, a costo di tradire il pensiero degli autori che interpretano, dovrebbero rinunziare a farsi baciare sulla scena, almeno fin che il sipario rimane levato!

E non giova osservare che di baci è piena tutta la letteratura drammatica. Bisogna distinguere tra bacio e bacio, e vedere particolarmente come è dato e da chi è dato.

Anche il Tarchetti, a' suoi tempi, faceva questa distinzione con i noti versi che dicono:

Timidi baci e baci di fanciulla
Baci di bimba che sanno di nulla,

Baci lunghi, colpevoli e innocenti
E doppi baci e baci lunghi e ardenti...

Perchè è vero che in una infinità di drammi e di commedie si danno e si scambiano baci d'ogni qualità e sapore, ma è pur vero che non sempre essi suscitano quel desiderio o quell'invidia che si manifestano in certi casi speciali, a seconda dell'episodio che viene riprodotto, o del fascino che può esercitare la donna baciata.

Per esempio, Rostand ha ideato una scena incantevole, nel terzo atto del *Cyrano,* con l'episodio del bacio di Rossana, a cui si aggiunge l'armonia e la bellezza del verso alessandrino.

Ebbene quell'episodio ci procura un diletto puramente estetico, come la visione di un quadro dipinto con arte magistrale. Il sentimentalismo in tutto l'episodio, è elevato ad un così sommo grado, e la poesia raggiunge tanta efficacia ideale, da togliere in noi ogni desiderio peccaminoso.

Il bacio che Rossana raccoglie sul balcone fiorito dal bel Cristiano, mentre Cyrano geme e sospira nella penombra, è un bacio poeticamente spirituale.

Ma il bel bacio sonoro, che scocca sulle labbra, e fa impallidire il viso di chi lo riceve, è ammesso

da poco tempo negli usi del palcoscenico, e deve il suo trionfo alla sapienza e alla bellezza di chi sa umanizzarlo. Una volta esso non sarebbe stato permesso, ed avrebbe certo scandalizzato gli spettatori. I personaggi di Goldoni baciavano le dame, come era l'uso del settecento, sulla punta delle dita, ma neppure due giovani innamorati, sulla scena, si sarebbero permessi di scambiarsi un bacio di altra natura.

Più tardi si ebbe l'ardimento di arrivare sino al bacio sulla fronte, e qualche volta sulla gota. Gli attori e le attrici del resto non osavano essi stessi di piegarsi alla verità, e baciandosi, o facendosi baciare sulla scena, si preoccupavano oltremodo dei loro rapporti personali.

Il vero bacio, dunque, quello che si sente e quello che si desidera è stato introdotto da poco tempo nel teatro; e quando esso trema di voluttà, su due labbra giovanili, facendo impallidire un viso leggiadro, come avveniva al Nazionale, durante il secondo atto del *Sogno di un valtzer,* si comprendono le impazienze di tutti quegli assetati della platea che non riescono a bere alla medesima coppa!

II.

La verità a teatro

Quando è morto Coquelin " âiné „ si è riaperta ne' giornali francesi, una vecchia discussione accademica, sul modo, cioè, come debba essere intesa la verità, a teatro, in tutto ciò che riguarda l'interpretazione degli artisti e la messa in scena.

Coquelin, per esempio, si era sempre mantenuto contrario ad un realismo assoluto nelle sue riproduzioni sceniche.

Egli sosteneva che non si possono trasportare nel teatro fotograficamente e nemmeno ritmicamente i diversi aspetti ed i vari movimenti della vita. La verità diceva egli, deve essere temperata alla ribalta da una sfumatura di finzione, ed è appunto questa sfumatura che costituisce l'arte dell'attore.

— Volete sapere, a quali pericoli conduca la verità assoluta sulla scena? aggiungeva Coquelin. Una volta, durante una faticosa e rapida *tournée* in provincia, io rappresentavo la parte di Annibale nell'*Avventuriera*. Stanco dal viaggio, giunto alla scena in cui Annibale finge di dormire, mi addormentai sul serio, e mi misi a russare con evidente naturalezza. Ebbene all'indomani tutti i critici levarono

alle stelle la mia interpretazione, ma furono del pari concordi nell'osservare: è strano che un artista come Coquelin dorma così male; egli evidentemente non conosce l'arte di imitare il sonno!

Del resto anche gli artisti che si vantano di essere i più sinceri sulla scena, e che maggiormente impressionano il pubblico per la fedeltà con cui ritraggono le più tipiche passioni umane, usano una mimica ed una recitazione che trasportati nella vita, in un momento in cui quelle date passioni si manifestassero realmente, non raggiungerebbero alcuna efficacia umana, e farebbero subito pensare ad un artifizio scenico.

Quello che sulla scena ci dà l'illusione della verità non è altro che il frutto della nostra suggestione, più o meno alimentata dall'arte dell'attore. Ma l'attore, per grande che egli sia, e per quanto scenda fino in fondo all'anima del personaggio che riproduce, altererà sempre, con il gesto e con la voce, il senso della verità.

E non fa mestieri che io mi riconduca al tempo in cui gli artisti di teatro declamavano e quasi cantavano le loro parti, e davano anche al gesto più famigliare una solennità accademica.

Io mi riporto al periodo che s'inizia con la riforma della verità scenica, e che ebbe a pionieri, prima il Talma in Francia, e poi Gustavo Modena in Italia.

Essi furono indubbiamente i primi che più accostarono la finzione scenica alla verità della vita, ma non è detto per questo che abbiano rinunziato a tutto quel complesso di effetti che costituisce appunto l' arte della recitazione.

Il Talma, e più tardi con maggior senso della realtà Gustavo Modena, si studiarono di disciplinare l' enfasi declamatoria che a' loro tempi caratterizzava non solo l' interpretazione delle tragedie, ma anche quella de' drammi e delle commedie.

Entrambi i due sommi attori impressero degli accenti umani alla loro recitazione, conferirono una fisonomia speciale a' personaggi che dovevano riprodurre, ma non si sognarono mai, come alcuni forse credono, di trasportare sulla scena il gesto e la voce che usavano nella vita comune.

E nemmeno dopo tanti anni, malgrado tutte le evoluzioni dell' arte teatrale, vi sono oggi degli attori che riescano ad impressionare il pubblico con la verità assoluta delle loro interpretazioni.

Tutti, compresi i più veristi, come Antoine e Zacconi, devono ricorrere a quella sfumatura di finzione e di artifizio che il Coquelin ha ritenuta sempre necessaria nella sua lunga carriera di attore.

Ad ogni modo è facile convincersi delle buone ragioni che militano a favore di questa tesi, smontando, idealmente, il meccanismo di cui è conge-

gnata ogni tipica scena riprodotta, con tutti i coefficienti della verità, da un determinato artista.

Pensate alla commozione, alla pietà, al dolore, allo spavento prodotti in voi dalla Duse nella *Signora dalle Camelie,* da Novelli nel *Papà Lebonnard,* dalla Pezzana in *Teresa Raquin* e da Zacconi negli *Spettri,* ricostruite pure quegli episodi che tennero per molte ore agitato il vostro spirito, ma poi, esaminandoli a mente fredda, ricordando il gioco fisonomico o l'accento vocale dell'interprete, dovrete convenire che solo lo studio di un'arte magistrale era riuscito a darvi l'illusione della verità, e che tuttavia, quegli stessi episodi, nella realtà della vita, al di fuori di ogni suggestione scenica, vi avrebbero procurato un'impressione affatto differente.

Si deve dunque convenire che tutto ciò che dalla vita viene trasportato sulla scena, subisce una profonda alterazione, anche quando i connotati della verità mantengono apparentemente le loro linee formali.

Si trasforma il viso, si trasforma la voce, si trasforma il gesto, e se dalle persone viventi passiamo ad esaminare le cose che le circondano dobbiamo convenire, che attraverso la prospettiva e l'ottica teatrale, la finzione di cui si alimenta il palcoscenico raggiunge i limiti della falsità.

Quale attore e quale attrice riusciranno un giorno, a rendere così raffinata l'arte scenica, fino a farla

confondere con la realtà, senza che il pubblico ne abbia a provare alcuna delusione?

Oggi due soli artisti forse riescono a rivivere sulla scena, come nella vita, in modo che il nostro senso estetico anzichè rimanerne turbato ne è dilettato; e sono Ferruccio Benini e Dina Galli.

INDICE